

Всероссийский государственный институт кинематографии
имени С.А. Герасимова (ВГИК)

Наталья Харитонова

Живописная культура Серебряного века

Москва
ВГИК
2018

УДК 75 (09)

ББК 85.14

X 207

Харитонов **Н.С.**

Живописная культура Серебряного века. М., ВГИК,
162 с., илл.

ISBN 978-5-87149-239-0

Сборник научных статей посвящен исследованию взаимодействия искусств европейских стран и русского изобразительного искусства Серебряного века, одного из самых сложных и судьбоносных периодов в истории России. Зарубежные контакты (творческие встречи, совместные художественные выставки, спектакли и т.д.), взаимовлияние культур Франции, Германии, Скандинавских стран (Швеции, Норвегии) и России становились настолько многозначительным фактором к концу XIX века, что появилась потребность осмыслить их роль и значение для всех участников этого процесса. Рассмотреть русскую художественную жизнь конца XIX – начала XX веков, повлиявшую на мировую культуру XX века в целом, а также на развитие отечественного изобразительного искусства в частности — главная задача данного издания.

Книга адресована культурологам, искусствоведам, студентам творческих высших учебных заведений, а также всем читателям, интересующимся искусством России и Западной Европы.

УДК 75 (09)

ББК 85.14

© Н. Харитонов, 2018

© Всероссийский государственный
институт кинематографии имени

С.А. Герасимова

ISBN 978-5-87149-239-0

Содержание

Предисловие.	4
Серебряный век. Взаимовлияние русской и немецкой культур	9
Синтез искусств Василия Кандинского	33
Взаимодействие художественных культур России и стран Скандинавии на рубеже XIX–XX веков	55
Творчество Андерса Цорна в контексте новых тенденций развития русского живописного искусства	73
Импрессионизм как выражение общественного сознания	103
Дивизионизм Игоря Грабаря.....	131

Предисловие

Книга представляет собой сборник научных статей, посвященных исследованию некоторых важных событий в отечественном искусстве рубежа XIX – XX веков, когда Россия переживала невероятно интенсивный культурный подъем, который получил отражение в понятии «Серебряный век». Это время значительных перемен не только в социально-политической, но и духовной жизни страны. Примерно сорокалетний период (с 1880 по 1921 годы) в истории России оказался на редкость сложным, противоречивым, неоднозначным и кризисным во многих сферах общественной жизни, значительно повлиявшим на общее развитие культуры, творческие поиски, свойственные как отдельным мастерам, так и целым живописным направлениям русского искусства. Это был период обновления разнообразных видов и жанров художественного творчества, всеобщей переоценки ценностей. Развитие культуры Серебряного века отличалось небывалой насыщенностью, стремлением воскресить к новой жизни чуть ли не все образы и формы, выработанные мировой культурой и тем множеством экспериментов, в которых делалась принципиальная установка на «новизну».

Единство и целостность искусства конца XIX – начала XX веков заключались в сочетании старого и нового, уходящего и нарождающегося, во взаимовлиянии разных видов искусства, в переплетении традиционного и новаторского. Представителям творческой интеллигенции стало тесно в рамках установившихся классических правил, и, как следствие, возникла потребность в поиске новых форм. Живописцам рубежа XIX–XX веков свойственны иные способы выражения — в образах противоречивых, усложненных и лишь косвенно отображающих реальность, без иллюстративности и повествовательности. Художники мучительно ищут гармонию и красоту

мира, который в основе своей чужд и гармонии, и красоте. Это время ожидания перемен в общественной жизни породило множество течений, объединений, группировок и столкновений разных мировоззрений и вкусов.

Переход к новому в искусстве, перелом в художественном сознании никогда не происходит сразу, в один миг. Поэтому почти всегда при исследовании подобных явлений возникают определенные затруднения и возможны даже ошибки, которые в конечном итоге исправляет время, расставляя все на свои места. Автор книги попыталась решить эту проблему, изучая взаимодействие культур России, Франции, стран Скандинавии, Германии в конце XIX — начале XX веков. Ведь именно в этот период необычайно ускорился процесс взаимного обмена духовными ценностями между разными странами и народами, который способствовал тому, что достижения искусства той или иной нации вскоре становились всеобщим достоянием.

Европейская художественная жизнь на рубеже XIX–XX веков отмечена заметным ускорением темпов развития и активизацией культурных процессов, для которых были характерны многосторонние контакты и взаимодействия между различными художественными школами. Бросается в глаза небывалое количество национальных и международных выставок, поражает множество журналов по истории культуры, следящих за развитием как отечественного, так и зарубежного искусства. Мы наблюдаем рост числа искусствоведческих работ, посвященных отдельным мастерам, целым живописным школам или же определенному периоду в истории мировой культуры. Большую роль играют такие творческие центры, как Париж и Мюнхен, куда съезжались «паломники» со всей Европы, Америки и России, чтобы получить профессиональное образование или самостоятельно работать. Именно в 90-е годы XIX века появляются художественные объединения, цель которых состояла в создании нового, свободного от академизма искусства, которое отличалось бы, с одной стороны, национальным свое-

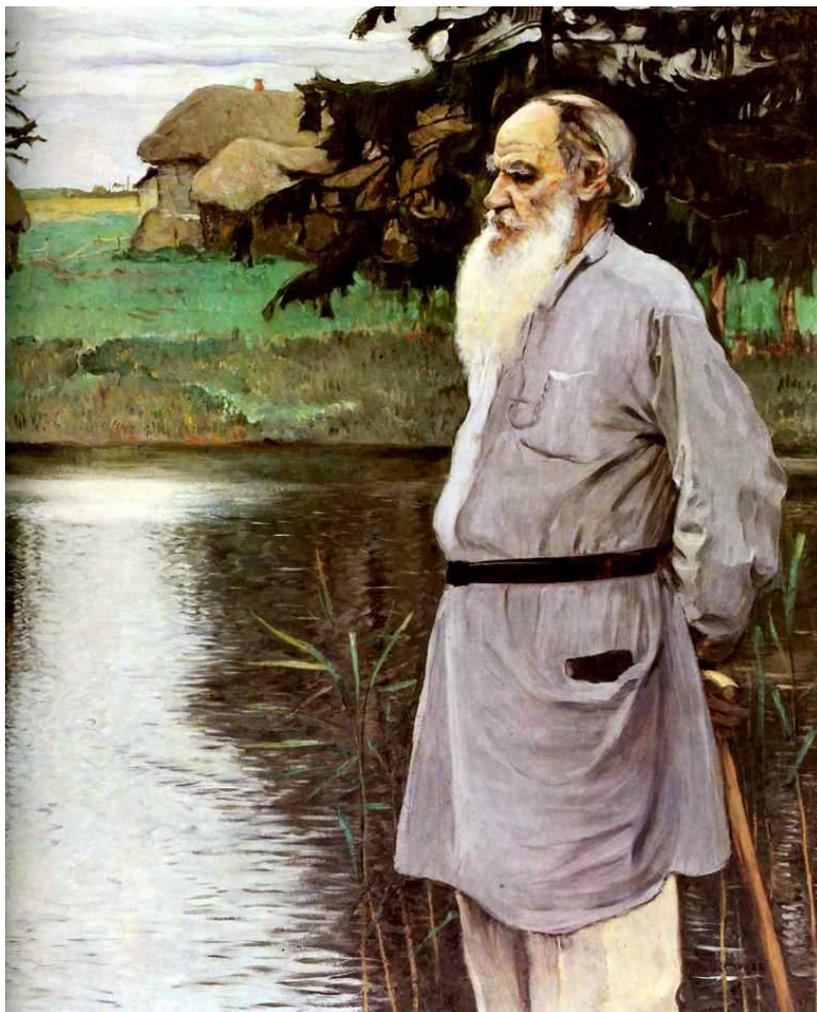
образом, а с другой, — общеевропейским уровнем. Вопросы дальнейшего развития изобразительного искусства волновали всех. По-своему решали их русские мастера и критики, что проявлялось в усиленном интересе деятелей отечественной культуры к трем европейским национальным традициям: французской, скандинавской и германской.

Можно сказать со всей определенностью, что быстрое развитие художественных обменов между Россией, Францией, Германией и странами Скандинавии стимулировало поиски и обретение русскими мастерами знаний и профессиональных навыков, которые привели к возникновению новых направлений в русском живописном искусстве со своим национальным «лицом». Исторические условия развития отечественного изобразительного искусства сложились так, что оно в ускоренном темпе должно было проходить этапы, на которые другие национальные школы тратили десятилетия. Отсюда – повышенный интерес и очень быстрое переосмысление и творческое применение достижений зарубежных живописцев. Это особенно было необходимым и жизненно важным в конце XIX – начале XX веков, когда молодые русские художники, отвечая требованиям времени и внутренним ощущениям, стремясь повысить эстетическую значимость отечественного искусства, обратились к опыту самых на тот момент авторитетных европейских художественных школ — французской и немецкой. При этом они не были подражателями: изучение искусства Франции, Скандинавии и Германии было лишь ориентиром и опорой в самостоятельных поисках.

Изучение многочисленных непосредственных контактов между русским и европейским искусством в 90-е годы XIX века и в первое десятилетие XX столетия позволяет утверждать, что усиленный художественный обмен между Россией, Францией, Германией и Скандинавией способствовал обогащению национальных культур всех участвующих в данном процессе стран.



Куинджи А. Березовая роща



Нестеров М. Лев Толстой

Серебряный век. Взаимовлияние русской и немецкой культур

Специфика русского и немецкого искусства, их различия являются той почвой, на которой могли возникнуть силы притяжения и столкновения. Только осознанные и осмысленные различия могли выявить силу и достоинства каждой из культур и, что самое главное, стать поводом для новых творческих поисков своего пути в искусстве тех, кто хотел идти в ногу с общим стремительным развитием европейской художественной культуры как в России, так и в Германии.

Под взаимным интересом культур России и Германии подразумевается двусторонний процесс, в котором каждая культура выступает одновременно как дающая и как берущая сторона. То обстоятельство, что русское и немецкое искусство на рубеже XIX–XX веков развивалось в разных условиях, не означает, что обмен духовными ценностями происходил только в одном направлении. Факты говорят об интенсивных взаимосвязях и взаимном обогащении двух культур.

Начиная с 70-х годов XIX века внимание русских художников все больше привлекал Мюнхен, где находились Старая и Новая пинакотеки, галерея графа Шака, своеобразный музей живописи XIX века, а также проводимые в Мюнхенском «Стеклянном дворце» международные выставки. О живом интересе к современному немецкому искусству свидетельствуют частые поездки русских художников и критиков в Германию, которые давали возможность читателям России познакомиться с немецким искусством. Так, после поездки в Берлин в 1878 году критик В.В. Басов опубликовал статьи, посвященные берлинской архитектуре и национальному музею. В 1883 году В.В. Стасов и И.Е. Репин во время большого заграничного путешествия останавливались в некоторых немецких городах, где,

посетив музей современного искусства и выставки, получили незабываемые впечатления от современной немецкой жанровой живописи.

В отличие от русских картинных галерей, в которых встречались образцы немецкого искусства, в немецких музеях и частных собраниях второй половины XIX века не было произведений русских художников. В начале 90-х годов в Германии даже специалисты, историки искусства, представляли себе современное русское искусство очень неопределенно, не говоря уже об искусстве Древней Руси и XVIII века. Заметим, что немецкий историк Р. Мутер в своей книге «История живописи в XIX веке» вначале обошел русское искусство молчанием, лишь потом предложил А.Н. Бенуа написать о нем главу. В работе Рихарда Мутера освещалась история искусства разных стран Европы, а также США и Японии. По воспоминаниям Александра Бенуа, знакомство с книгой произвело на него сильнейшее впечатление. Он считал, что такие имена как Левицкий, Кипренский, Брюллов, Бруни, Иванов, Венецианов, Федотов, Репин, Суриков, Куинджи, Нестеров, Рябушкин и др., без сомнения, заслуживают, по меньшей мере, такого же внимания, что и художники упомянутых в проспекте европейских стран.

С середины лета 1893 года А. Бенуа приступил к написанию главы, и через месяц его первый писательский опыт был завершен и отослан в Германию. Уже в октябре в Петербурге появился очередной выпуск книги немецкого историка с главой о русской живописи. Причины для обращения к русскому искусству нужно искать, с одной стороны, в развитии самого отечественного искусства, с другой — в изменениях эстетического климата в немецкой художественной среде.

Именно этой книге было суждено привлечь внимание русских художников к немецкой искусствоведческой литературе. Сочинение Мутера заинтересовало своей основной направленностью, своей общей концепцией. Неудивительно, что



Рябушкин А. Московская девушка 17 века



Суриков В. Боярская дочь

в течение целого десятилетия вокруг этого издания в России и других странах велись горячие споры. Автор предлагал не только особый взгляд на историю искусства, но и на художественное творчество вообще. Он опровергал славу академической живописи как венца развития искусства, исходя из того, что старое и современное искусство представляют собой не противоположные полюсы, а связанные между собой и исторически равноценные явления.

А.Н. Бенуа в своих воспоминаниях подчеркивал, что «История живописи в XIX веке» Мутера потрясла всю Европу: «... всюду она породила страстные толки; всюду старики были возмущены ею, ее жестокими переоценками, всюду молодежь приходила от нее в восторг. Постепенно с нее началось изменение самого “тона” художественной критики. Она же дала общественному мнению по вопросам современного искусства нити Ариадны, новые мерилы и новые формулировки»¹. Книга Рихарда Мутера впервые стала стимулом к определению взглядов на искусство для многих русских художников, которые искали свой путь, находясь в творческих терзаниях и пытаясь найти точную форму для выражения беспокойных мыслей. Эта доступная многим отечественным живописцам работа дала недостающие знания, факты, новые имена.

Некоторое представление о современном русском искусстве давали международные выставки, а также статьи, публиковавшиеся в Германии, начиная с 70-х годов XIX века. Ситуация значительно изменилась в 1880-е годы, когда чаще стали устраиваться выставки с участием мастеров из России, в том числе и персональные — И.К. Айвазовского и В.В. Верещагина — в разных городах Германии.

Несмотря на сдержанное отношение к русскому изобразительному искусству вплоть до середины 90-х годов XIX века, в Германии постепенно складывались предпосылки для более пристального к нему внимания. Очень важную роль здесь

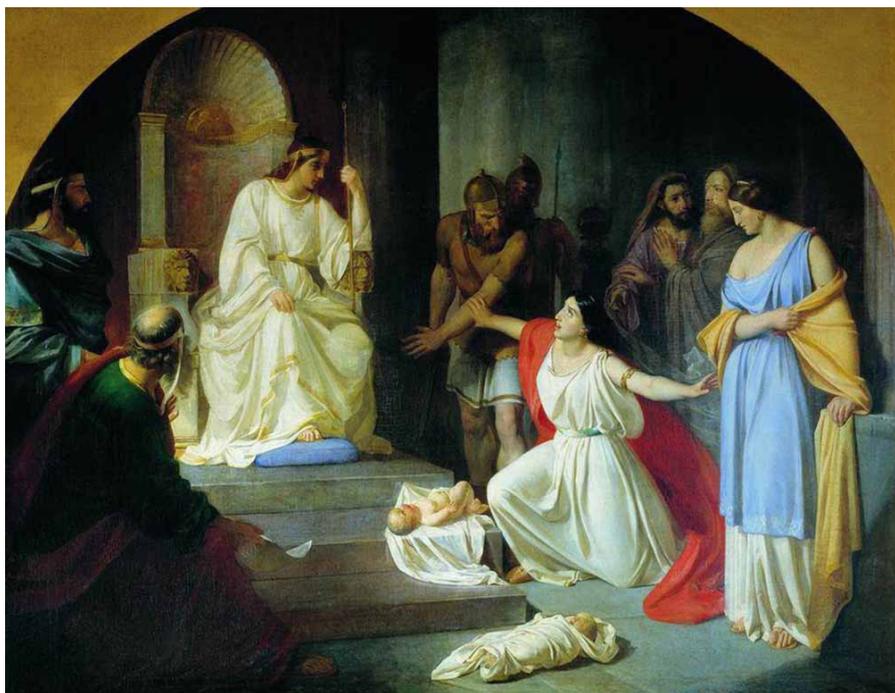
¹Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Кн. I — М., 1980, С.686.

играла русская литература, которая с середины 1880-х годов стала волновать умы в Германии и не только. Известность Толстого, Достоевского и Чехова началась, когда появились первые переводы их произведений на немецком языке, которые многократно переиздавались на протяжении последующих двадцати лет. Но дело не только в том, что достижения русской литературы наводили на мысль о существовании изобразительного искусства такого же уровня. Русская литература стала, как считают многие критики, своеобразным ключом для понимания русской живописи и всего русского искусства последней четверти XIX века.

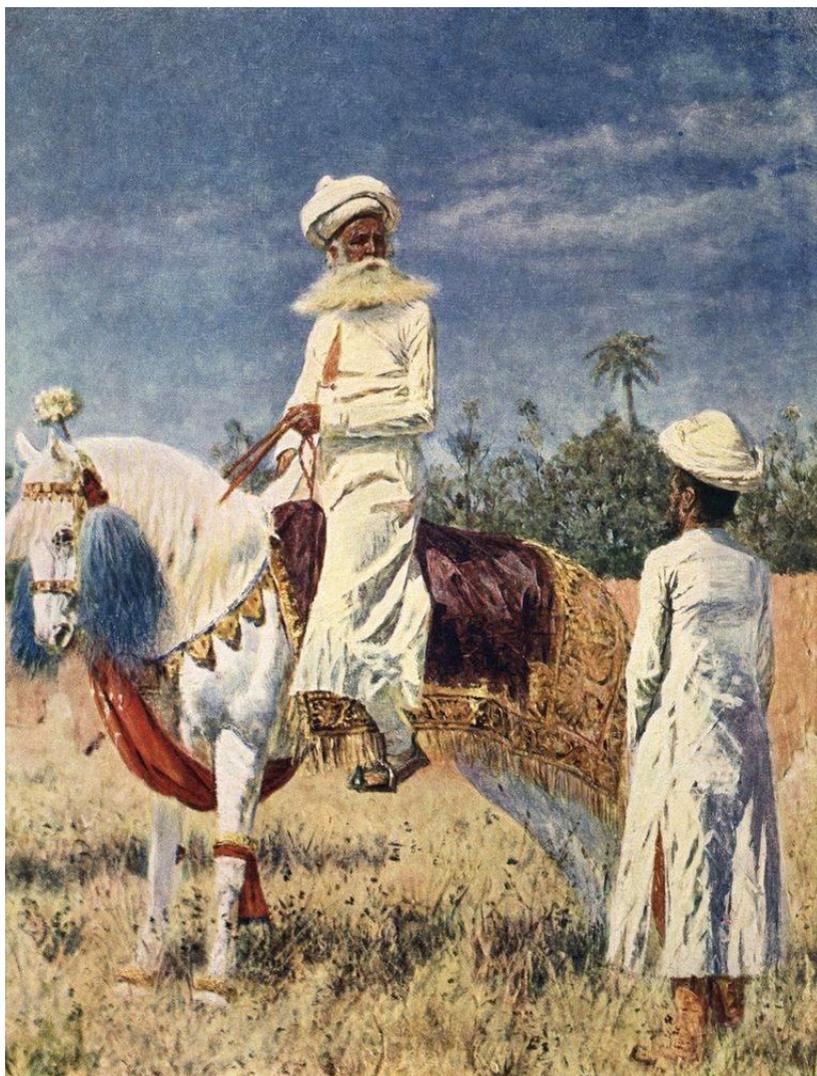
Самым важным событием, которое привлекло внимание публики, было образование Союза мюнхенских художников — Сецессиона, который возник в 1892 году как художественное объединение, члены которого открыто выступали против академического искусства и настаивали на творческой свободе художника. Слово «сецессионисты» стало нарицательным обозначением всех тех художников и группировок, которые выступали против господствующих официальных доктрин и творческих принципов.

Как в России происходило освоение немецкой культуры в конце XIX столетия, можно последовательно проследить благодаря появившемуся журналу и выставочному объединению «Мир искусства». В расчеты создателей нового Общества с самого начала входило твердое намерение произвести перегруппировку всех творческих сил России. В подтверждение этому достаточно обратить внимание на состав экспонатов первых отечественных выставок «Мира искусства» с участием русских художников.

Параллельно с искусством Германии мирискусники также активно осваивали и пропагандировали современное искусство других стран Европы. Они не единожды посещали европейские государства с познавательной целью. Так, в 1895 году С.П. Дягилев во время поездки по Европе посетил Францию,



Ге Н. Суд Соломона



Верещагин В. Всадник

Италию, Германию. С этой поездкой он связывал определенные творческие планы: во-первых, он хотел наладить личные и необходимые для общего дела контакты со знаменитыми художниками, музыкантами и литераторами, а во-вторых, он собирался положить начало будущей коллекции живописи и графики современных иностранных мастеров. То собрание живописных работ, которое Дягилев приобрел во время этой поездки, подтверждает ориентацию его вкуса на новейшую немецкую живопись, среди которой были произведения художников, активно использующих в творчестве принципы авангардной живописи (импрессионизма, символизма, фовизма). Так в России появились работы Либермана, Ленбаха, Бартильса, Германа, Менцеля и других.

На «Выставке английских и немецких акварелистов», состоявшейся в марте 1897 года в музее Художественной школы Штиглица, немецкое искусство оказалось в центре внимания. Были представлены картины таких разных художников, как А. Менцель, М. Либерман, Ф. Штук, А. Беклин, В. Лейстиков, Г. Герман и другие. Специальный отдел был отведен известному тогда мюнхенскому портретисту Ф. Ленбаху.

Единственной выставкой в рассматриваемый нами период, на которой демонстрировалось только немецкое искусство, была Общегерманская выставка 1900 года, организованная Обществом поощрения художников. По каталогу было представлено 277 картин, 59 рисунков, гравюр и литографий и 59 скульптур из Берлина, Мюнхена, Дрездена, Веймара, Дюссельдорфа, Штутгарта, Гамбурга, то есть из разных художественных центров Германии.

Следует подчеркнуть, это относится ко всем выставкам в России, которые были организованы на рубеже XIX–XX веков: они информировали о том, что происходит в искусстве других стран, а также давали возможность русским живописцам, скульпторам сравнивать свои произведения с зарубежными, выявляя достоинства и недостатки своих работ.



Бёклин А. Война

Одновременно, отечественные художники на больших международных выставках в Германии все больше привлекали к себе внимание европейских критиков, коллекционеров



Менцель А. Концерт Фридриха II в Сан-Суси

и зрителей. Об огромном духовном импульсе, который получила немецкая творческая интеллигенция в конце XIX века от «русского духа», Т. Манн писал: «На деле это два переживания, которые связывают сына девятнадцатого века, сына буржуазной эпохи, с новым временем, которые сохраняют его от застывания и духовной смерти и строят ему мосты в будущее — а именно Ницше и русский дух. Эти два переживания очень разного национального характера, это верно; на первый взгляд может показаться, что они не имеют ничего общего между собой. Но, тем не менее, у них есть этот решающий и сверхнациональный общий момент: они оба религиозного характера...»². Возможно, русскому человеку такое мнение может показаться несколько спорным. Но мы привели высказывание Т. Манна, всемирно известного немецкого писателя, не для того, чтобы выискивать неточности, а для того, чтобы

² Манн Т. Собр. соч. в десяти томах. Т. 7. — М., 1960. С. 222.

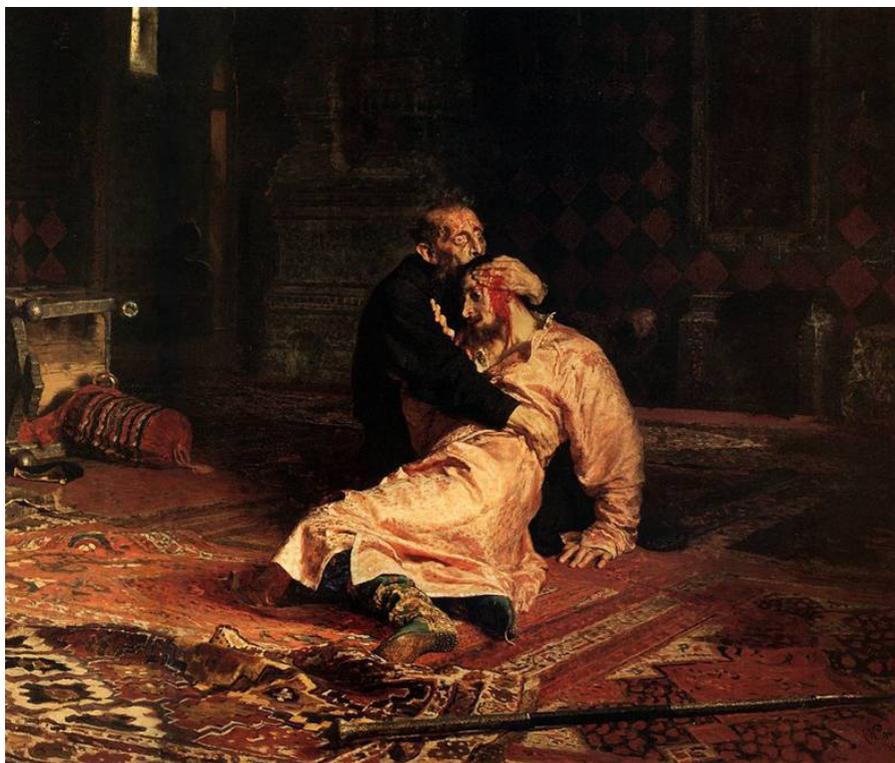


Клингер М. Покинутая

еще раз подчеркнуть: взаимоотношения русской и немецкой культур в конце XIX — начале XX веков были в равной степени важны для обеих сторон.

Большим событием в художественной жизни Германии стала выставка русских и финских художников на мюнхенском Сецессионе 1898 года (с 1 мая по 1 июня), а потом в Берлине, Кельне и Дюссельдорфе. На ней были представлены работы финских и восемнадцати русских художников, среди которых В. Серов, К. Коровин, И. Левитан, А. Васнецов, М. Нестеров, С. Малютин, Л. Бакст, К. Сомов, М. Якунчикова и др.

Среди 120 выставленных работ были такие по-своему «программные» картины, как «Девочка с персиками», «Портрет великого князя Павла Александровича», «Баба с лошадью», «Октябрь» Валентина Серова, «Над вечным покоем», «Последний снег», «Луг на опушке леса», «На Севере» И. Левитана и многие другие, созданные в импрессионистической манере, которая уже имела свое «русское лицо», то есть характерные национальные черты.



Репин И. Иван Грозный убивает своего сына



Айвазовский И. Скалистый остров

Этой выставкой С.П. Дягилев осуществил свое намерение познакомить Германию с новым русским искусством. Он рассчитывал на заслуженный интерес к русскому искусству и на всеобщее признание достижений молодых отечественных художников, чьи работы отражали своеобразие национальной культуры России. Его надежды оправдались.

Русское искусство на рубеже XIX–XX веков в сознании многих деятелей Европы, в частности Германии, сумело занять достойное место. Так, у поэта Р.М. Рильке все русское стало тем источником, который в течении нескольких лет питал его духовное развитие, творчество. Можно сказать, что Россия, или точнее, представления о ней, совпали с сутью жизненного опыта поэта: «Россия ...сделала меня таким, какой я есть, из нее я внутренне вышел, она — родина всех моих тайных импульсов, любое мое начало — там»³.

Личность Р.М. Рильке и его отношение к России нас интересуют не столько относительно его поэтического творчества, сколько с точки зрения той посреднической роли, которую он играл во взаимоотношениях между русским и немецким художественным миром. Поэт посещал Россию не единожды. Он бывал в гостях у знаменитых художников, писателей, актеров, усиленно изучал русское искусство, начиная с древнерусской иконы, учил язык и много читал. Взятся он и за переводы стихов М.Ю. Лермонтова. Переписка Рильке с друзьями из России говорит о стремлении погрузиться в атмосферу русской истории и культуры, о которых он пишет много статей для зарубежных изданий.

Во время своей второй поездки в Россию Рильке познакомился с А. Бенуа, С. Глаголем и другими деятелями отечественной культуры, с которыми впоследствии вел активную переписку, обсуждая новые проекты, большинство из которых,

³ Письмо Р.М.Рильке Л. Шлецеру от 21 января 1902 года. Цит. по статье: Азадовский К.М. Райнер Мария Рильке. Письма в Россию // Вопросы литературы, 1975, №9. С. 219.

к сожалению, не удалось осуществить по разным причинам. Поэт старался заинтересовать художественные круги Германии русским искусством. Он хлопотал о выставке мастеров современного искусства из России, а также по поводу издания на немецком языке «Истории русской живописи XIX века» А.Н. Бенуа. В 1903 году в свет вышла статья Рильке «Основные тенденции в современном русском искусстве», что говорит о глубоком знании им отечественного искусства, способности анализировать тенденции развития внутри русской национальной школы, которая по-прежнему интересовала его как целостное многогранное явление европейского искусства конца XIX — начала XX веков.

Путь к будущему расцвету искусства России Рильке видел через пейзажную живопись, через пейзаж-настроение, в котором отражена не только сама природа, но и особенности видения художника, передаваемые через живописную манеру мастера, которая отражает не только характер живописца, но и национальный дух русского народа. «Жизнь русского человека целиком протекает под знаком склоненного чела, под знаком глубоких раздумий, после которых любая красота становится ненужной, любой блеск — ложным. Он поднимает свой взгляд лишь для того, чтобы задержать его на человеческом лице, но в нем он не ищет гармонии или красоты... Русскому человеку не хватает бесстрастия, чтобы заглянуть в лицо с живописной точки зрения, то есть спокойно и незаинтересованно как на предмет, не принимая в нем человеческого участия; от созерцания он незаметно переходит к состраданию, любви или готовности помочь, то есть от образного содержания к сюжетному»⁴, — писал поэт.

В Германии в конце XIX — начале XX веков в отечественном искусстве искали преимущественно то, что отличало бы его от европейской живописи и напоминало о самобытности русской народной жизни. Тщательно написанным и психологически верно переданным жанровым сценам предпочитали

⁴ Рильке М.Р. Ворсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. — М., 1971. С. 386–387.

пластические образы, которые не столько сюжетом, сколько эмоциональной экспрессивностью вызывали у зрителя ассоциации сходства с непосредственностью и естественностью, нетронутой цивилизацией. Недаром картина Ф. Малявина «Смех» (1899) пользовалась в Германии особой популярностью,нискав множество поклонников среди немецкой публики и критиков. Особенно восхищала импрессионистическая, почти экспрессивная живописная манера, в которой была исполнена эта работа. Рецензент VII выставки берлинского Сецессиона 1903 года назвал картину «Смех» Малявина одним из самых важных иностранных произведений. В сознании специалистов, зрителей утвердился факт существования многообразной русской живописной школы, которая могла бы обогатить национальную художественную культуру Германии.

В итоге можно отметить, что интерес немецкой публики к культуре России Серебряного века усиливался вместе с растущим знанием о ее специфике. Взаимосвязи русской и немецкой культуры в конце XIX — начале XX веков представляли собой значительное явление среди международных контактов в области культуры той поры. Более тесное творческое сотрудничество России и Германии помогло более четко сформулировать собственные задачи, определить направление дальнейших поисков. В конце 1910-х годов русское изобразительное искусство стало для европейской общественности равноценным и весьма значительным явлением мировой культуры, обладающим духовным и творческим потенциалом и заслуживающим внимательного изучения.

Литература

1. **Бенуа А.Н.** Мои воспоминания. В пяти книгах. — М.: Наука, 1980. — 1456 с.
2. **Гусарова А.П.** Мир искусства. — Л.: Художник РСФСР, 1972. — 100 с.

3. **Карсавин А.Н.** Восток, Запад и русская идея. — СПб.: АCADEMIA, 1922. — 82 с.

4. **Киселев М.Ф.** Константин Коровин. — М.: Золотой век, 2001. — 216 с.

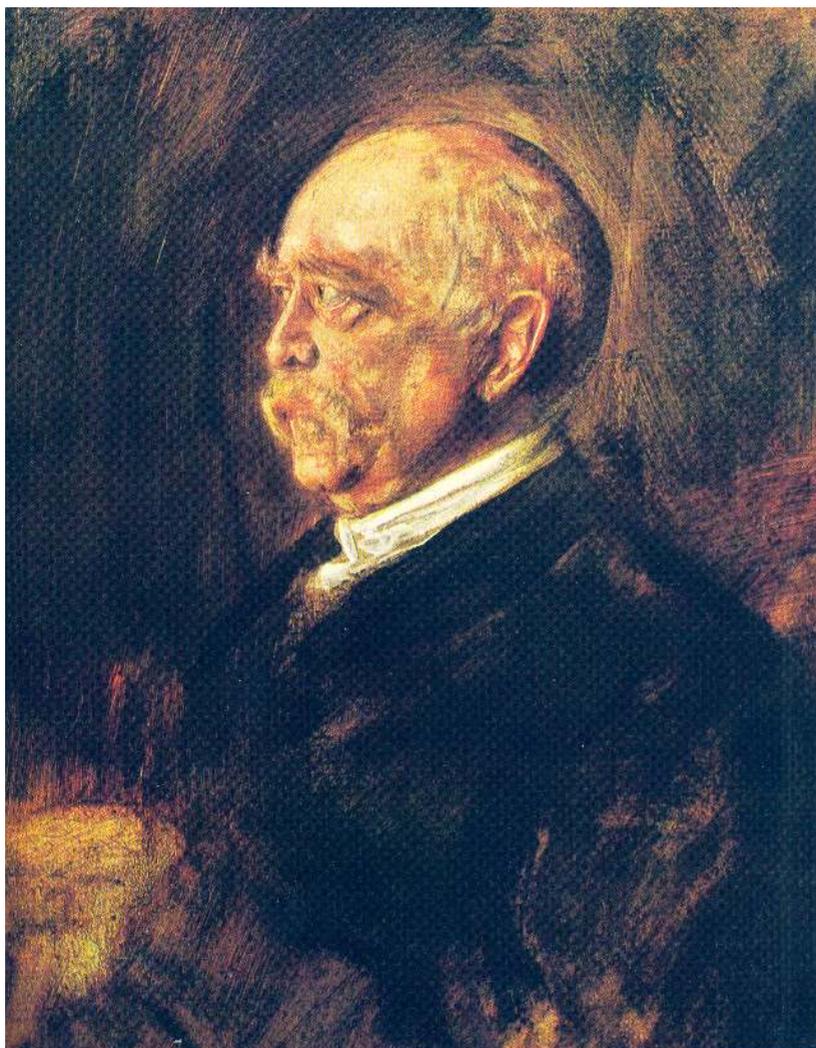
5. **Лапшин В.П.** Союз русских художников. — Л.: Художник РСФСР, 1964. — 422 с.

6. **Лапшина Н.П.** Мир искусства. — М.: Искусство, 1977. — 341 с.

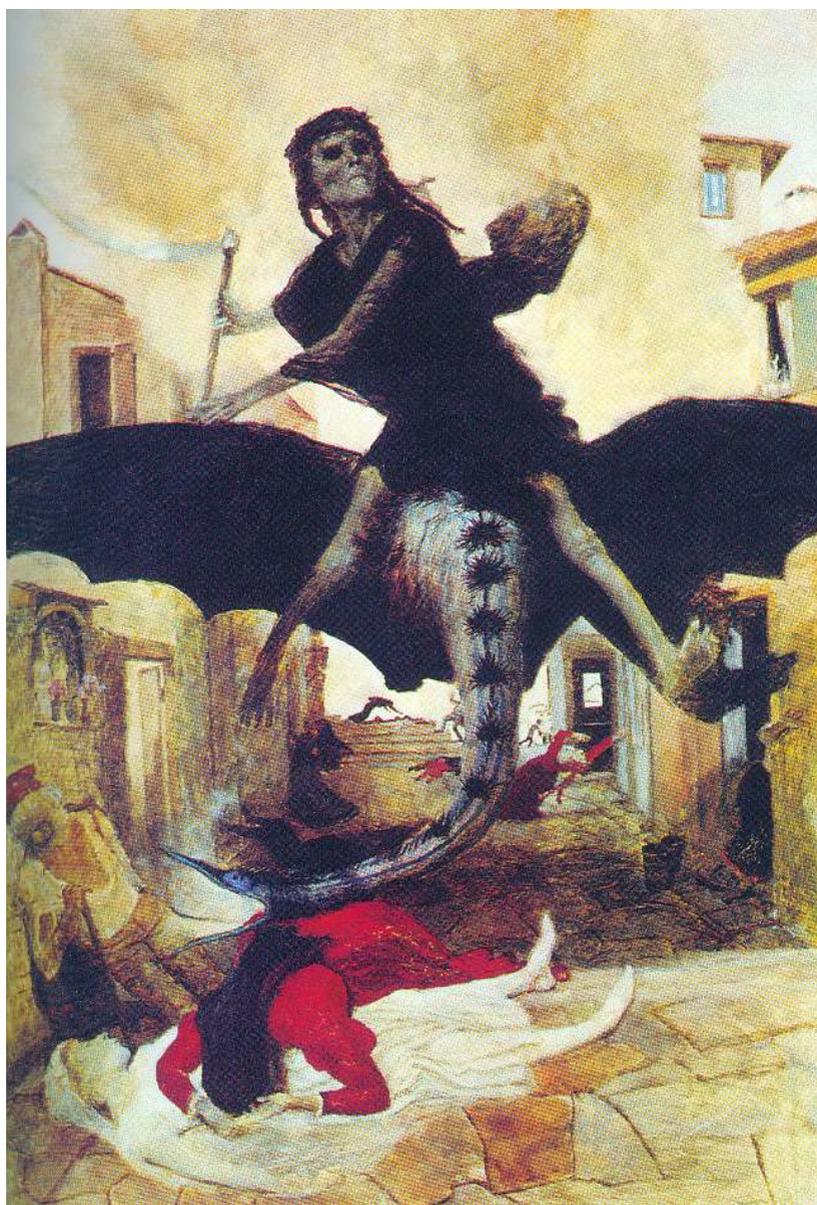
7. **Стернин Г.Ю.** Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. — М.: Искусство, 1988. — 294 с.



Ленбах Фр. Красный зонтик



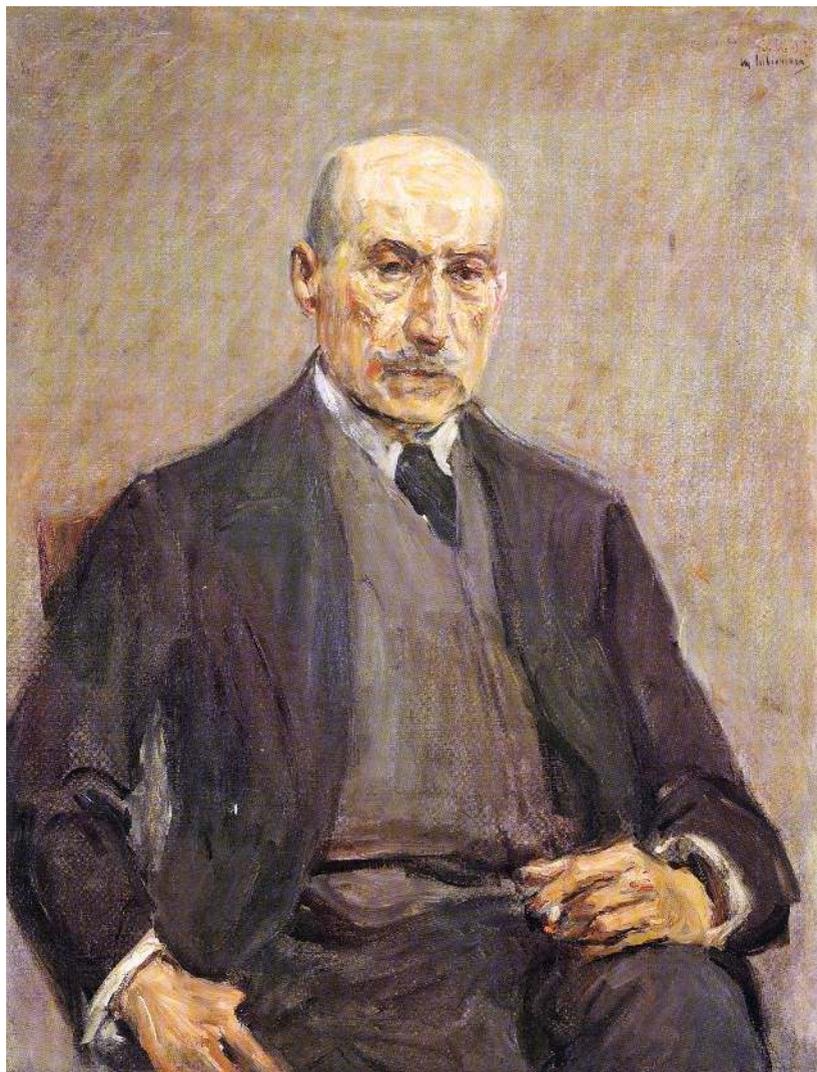
Ленбах Фр. Портрет князя Отто фон Бисмарка



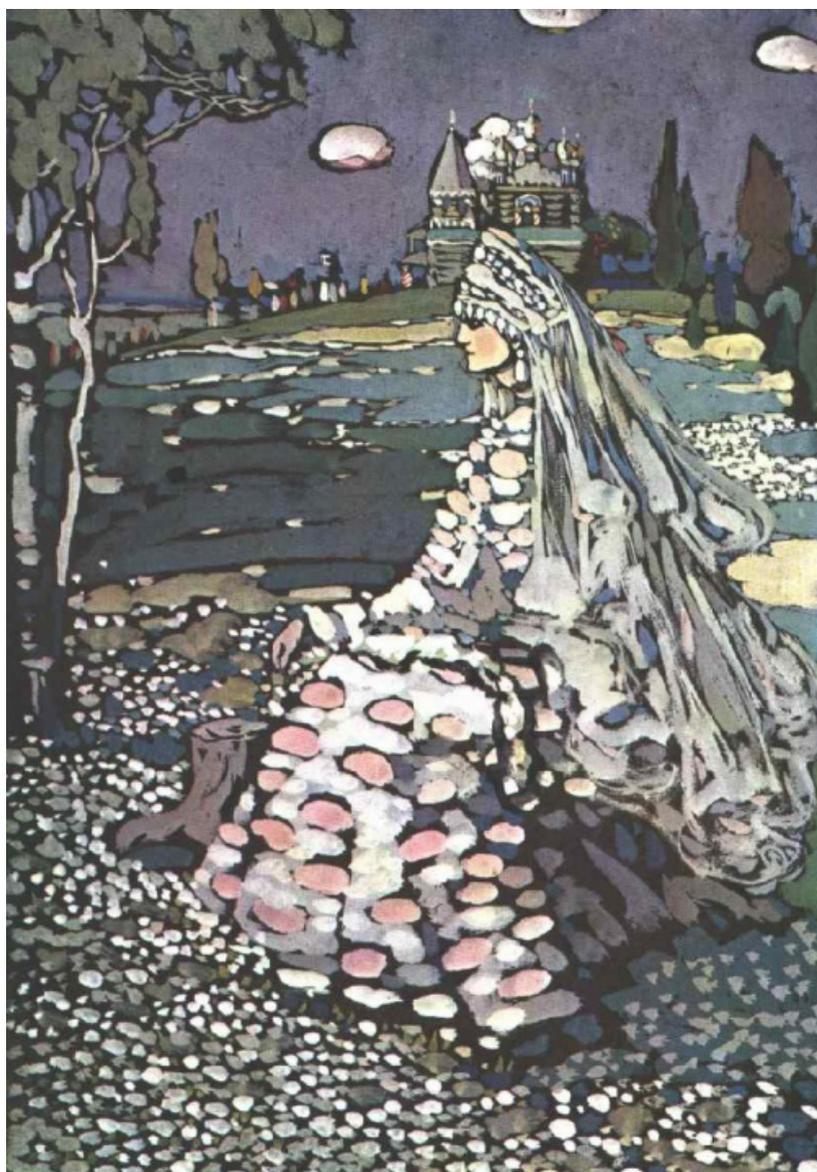
Бёклин А. Чума



Бёклин А. Остров мёртвых



Либерман М. Автопортрет



Кандинский В. Русская красавица в пейзаже



Кандинский В. Синее небо



Синтез искусств Василия Кандинского

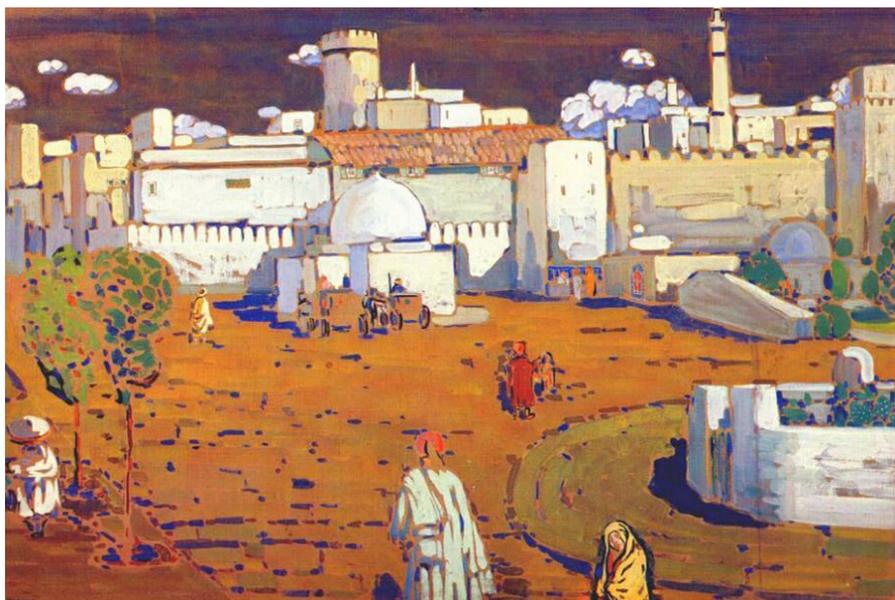
Синтез искусств на рубеже XIX — XX веков не мог не завершиться представлением о едином Искусстве, где каждый вид искусства взаимодействует с другими, интегрируясь и модифицируясь. Деятели «Серебряного века» искали путь к открытию нового великого стиля. В этих поисках и был осуществлен прорыв к новой мифологии в образах символизма и авангарда, где опорой новой мифологии и ее фундаментом стала теософия. Обращения к тайным знаниям зазвучали в строках поэтов-символистов на рубеже XIX — XX веков. В России теософия как религиозно-мистическое оккультное учение было основано Е. Блаватской в 1875 году, которая полагала, что Библия не является «словом Божиим», но содержит, в лучшем случае, слова ошибавшихся людей и несовершенных наставников. Фи-

лософы и ученые, соприкоснувшись с теософией и уяснив ее истинные цели, считали необходимым выступить против пропаганды этого учения. Г. Флоровский, С. Булгаков, Б. Вышеславцев, В. Кудрявцев, С. Франк, М. Лодыженский в своих сочинениях показывали ложность и пагубность теософских идей, стремясь предостеречь от этого увлечения тех, кто, не имея ясного и твердого миропонимания, принимает в качестве истины заблуждение. Религиозный мыслитель Владимир Соловьев писал, что теософия Блаватской является доктриной не только «антирелигиозной», но и «антинаучной» и «антифилософской».

В 1912 году «Католическая энциклопедия» охарактеризовала отношение теософии Блаватской к религии и науке так: «Современная теософия претендует на титул науки: ее учения — это продукт мысли, их источник есть сознание, а не какое-то там божественное откровение. В действительности же, теософия — это одна из форм пантеизма, она отрицает личностного Бога и личное бессмертие. Ее призыв к духовному в человеке и ее стремление к соединению с Божеством основаны на противоречивой метафизике, воображаемой психологии, системе этики, которая признает не свободную волю, но абсолютную неизбежность кармы. Нет никаких доказательств истинности ее учения, за исключением простых заявлений ее лидеров. Отрицание личностного Бога аннулирует ее притязания быть духовной философией. Похоже, она представляет собой странную смесь мистики, шарлатанства и бесплодных притязаний на то, чтобы выразить свое учение в словах»¹.

К теософии в России потянулись К. Бальмонт, А. Белый, А. Скрябин, Н. Бердяев, В. Немирович-Данченко, А. Блок, Д. Мережковский, А. Бенуа, В. Вернадский, М. Добужинский, Н. Рерих, К. Малевич, М. Шагал, В. Кандинский и др. Своей конечной целью они ставили создание «другого искусства», ни на

¹ *Driscoll J.T.* Theosophy // *The Catholic Encyclopedia* / Под ред. C.G. Herbermann, E.A. Pace и др. — New York: Robert Appleton Company, 1912. Vol. 14. P. 627–628.



Кандинский В. Арабский город



Кандинский В. Фуга

что не похожего. «Теософия являлась синтезирующей наследницей многих древнейших представлений, а большинство из них гласило, что в основе всего существующего был звук. Звук был первым явлением в мире, породившим воздух и огонь (или свет). “Теософский Вагнер” воспринимался на рубеже веков через учения Рудольфа Штейнера»². Тогда многие увлекались творчеством Р. Штейнера и Р. Вагнера, стремясь описать «искусство будущего» как синтез, как объединение всех видов искусств.

В 1906 году в журнале «Золотое руно» была опубликована статья Александра Блока «Краски и слова»³, где были сформулированы ключевые понятия «визуальная музыка» и «звуковая живопись», мысли близкие А. Скрябину, Н. Кульбину, М. Матюшину, К. Малевичу, В. Кандинскому. Искатели нового стремились увидеть мир через символы, выражающие связь индивидуума с ним, в качестве инструментария используя в творчестве теософскую знаковую символику — треугольник, стороны которого представляли «идею, чувство, волю» (человеческую душу) и три основных цвета, желтый, красный, синий, позиционируя себя при этом вагнерианцами, восприимчивыми идей и размышлений о музыке Ф. Шеллинга и О. Шпенглера.

Среди тех, кто особенно активно занимался вопросом «синтеза искусств», был и Василий Кандинский. Он пробовал свои силы в поэзии, увлекался театром, играл на фортепиано и виолончели, глубоко знал творчество Р. Вагнера, М. Мусоргского, К. Дебюсси, А. Скрябина, А. Шенберга. Многие жизненные явления воспринимались художником, и это было его кредо, через звукоцвет, темброцвет. Вот как мастер описывал Москву: «Закат солнца в Москве. Солнце сплавляет Москву в одно целое, в котором безумный трубный звук заставляет

² Турчин В. Вибрирующая материя: теософия и музыка (Русский опыт художников, поэтов и композиторов). // Звук и образ, Трилистник, М., 2002. С. 45.

³ Блок А. Краски и слова // Золотое руно, 1906. — № 1.



Кандинский В. В сером

вибрировать всю внутренность, всю душу. Но нет, не это красноватое единство самый красивый час. Это лишь последний аккорд симфонии, который доводит каждую краску до наивысшей жизненности, который заставляет всю Москву звучать как фортиссимо колоссального оркестра. Розовые, лиловые, желтые, белые, синие, фиштакково-зеленые, огненно-красные тона домов и церквей, из которых каждая — сама песня»⁴.

В. Кандинский чувствует определенную взаимосвязь между разными видами искусства и необходимость их объединения для создания чего-то особенного, нового, уникального. Впервые об этом художник пишет в книге «О духовном в искусстве», где озвучивает идею родства всех видов искусства, особо вычленив музыку и живопись. Не случайно, находясь еще в юности

⁴ Цит. по.: Тихомиров. А. Экспрессионизм // В кн.: Модернизм. Анализ и критика основных направлений / Под ред. Ванслова В. и Колпинского Ю. — М., 1980. С. 45.

под сильным впечатлением от опер Р. Вагнера, он вписывал монограммы-подписи на своих работах в треугольник, а для их названий использовал музыкальные термины: импровизация, композиция, сюита, концерт, fuga.

Книга В. Кандинского «О духовном в искусстве» была издана в 1911 году, где он подробно изложил мысли о возможностях «омузыкаленных колористических драм», разработав теорию и описав опыты по музыкальному восприятию цвета, создав методику, как «писать звуки природы в цвете, видеть звуки цвета и музыкально слышать краски», а также подчеркнул значимость влияния на абстрактную живопись русской иконы и лубка.

Художник пишет: «Наша душа, лишь недавно пробудившаяся от долгого периода материализма, таит в себе зародыши — следствие неверия, бессмысленности и бесцельности... в душе имеется трещина, и душа, если удастся ее затронуть, звучит как надтреснутая драгоценная ваза...»⁵ И далее: «Когда потрясены религия, наука и нравственность (последняя сильной рукой Ницше) и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего внутрь самого себя»⁶.

Наиболее плодотворные уроки этого познания, считает Василий Кандинский, дает музыка, которая является искусством, способным выразить духовную жизнь музыканта. Так и живопись, по мнению мастера, должна выражать внутренний мир автора через абстрактный, символический язык художественных форм. Принцип «внутренней необходимости» привел Кандинского к беспредметной живописи. «Неограниченная свобода должна основываться на внутренней необходимости, называемой честностью. И этот принцип не только искусства, это принцип жизни»⁷.

«Душевные вибрации», «внутренний голос души» помогли художнику исследовать многие аспекты психологии искусства.

⁵ Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 11.

⁶ Там же. С. 28.

⁷ Там же. С. 100.

В частности, он считал, что цвет есть то средство, с помощью которого можно непосредственно влиять на душу человека. «Цвет — это клавиши; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша (цвета) приводит в вибрацию человеческую душу»⁸.

В. Кандинский был широко образованным человеком, склонным к научной работе, блестяще окончил юридический факультет Московского университета, где защитил кандидатскую диссертацию, преподавал. Решение полностью посвятить себя искусству принял в 30 лет, хотя перед ним открывалась успешная карьера ученого. Опыт исследовательской работы органично вошел и в его художественную практику. Позже живописец вспоминал, как эти занятия разбудили интуицию, отточили ум, отшлифовали аналитический дар, все это вместе взятое отразилось в теоретических работах, посвященных языку форм и красок. А начинал мастер с исследований, направленных на воздействие цвета на человека в зависимости от его впечатлительности и душевной восприимчивости. Так, исходя из наблюдений, он фиксирует: «Кинноварь притягивает и манит как огонь, на который человек готов смотреть часами, погружаясь в синий и зеленый глаз, испытывает успокоение»⁹ и т.д.

Василий Кандинский разрабатывает не только теорию влияния цвета и цветовых сочетаний на зрителя, но и обосновывает, что форма (абстрактная или геометрическая) имеет, в свою очередь, внутреннее звучание. «Взаимодействие различных цветов, форм на плоскости приводит к возникновению призывков, призывных нюансов, которые придают всему духовный аромат (формы, заполненные цветом, являются различно действующие существа)»¹⁰.

⁸ Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 45.

⁹ Там же. С.41.

¹⁰ Там же. С. 46.



Кандинский В. Желтое, красное, синее



Кандинский В. Вибрация

С точки зрения живописца, форма может смягчить или умножить «звучание» цвета: резкая краска в остроконечной форме усиливает его свойства (желтый в треугольнике), цвета, склонные к углублению, усиливают свое воздействие в круглых формах (синий в круге). Если форма ослабляет звучание целого, то нужно найти другую форму, которая умножила бы внутреннее звучание. Важно отметить, что все результаты исследования основаны не на позитивной науке, а на наблюдениях, эмпирическом опыте, в результате которого актуальным становится термин «слышание красок». Художник пишет: «Живопись — есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы миров между собой создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение и технически возникает так, как возникает космос, путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер. Создание произведения есть мироздание»¹¹. Автор исследования особо подходил к проблеме соответствия цветовой гаммы и музыкального звучания. Например, он считал, что голубой цвет аналогичен звучанию флейты, синий — виолончели, темно-синий — контрабасу, глубокий синий — низким нотам органа, зеленый цвет — цвет покоя, белый — цвет вселенной, откуда исходит великое безмолвие (как пауза в музыке), черный — это мертвое ничто, вечное безмолвие без будущности и надежды. На фоне черного любая краска звучит точнее и сильнее, а на белом — звучание обессиливается. Киноварь подобна трубе или ударным барабанам, холодный красный — звукам колокольчиков, ясным звукам скрипки, оранжевый — голосу колокола или альты, фиолетовый — это английский рожок или фагот, нечто печальное, таинственное.

Одновременно с научными изысканиями В.Кандинского и другие деятели искусства вели свой поиск. В частности, А. Скрябин эмпирически проработал параллельную таблицу

¹¹ *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб., 2015. С. 10.

музыкальных и цветовых тонов, убедительно применив этот принцип в «Прометее» (1911) — музыкальной поэме. Венский композитор Арнольд Шенберг в статье «Отношение к тексту» попытался обособить музыку от литературного текста, утверждая, что чистая инструментальная музыка и абстрактная живопись аналогичны друг другу.

Была предпринята и попытка воплотить теоретические исследования в практику. С 1909-го по 1914 год Кандинский создал четыре сценические композиции: «Зеленый звук», «Фиолетовый занавес», «Черный и белый», «Желтый звук», из которых последняя композиция оказалась наиболее значимой и интересной. Ее либретто было опубликовано в альманахе «Синий всадник» в 1912 году, а в 1914-м Кандинский вместе с А. Кубиным, Ф. Марком и А. Макке занялся подготовкой к постановке «Желтого звука» в Мюнхене. По замыслу художника, компози-



Кандинский В. Несколько кругов

ция должна была гармонично соединить музыку, цвет, пластику и слово (оркестр, цветные проекторы, пантомиму и певцов). Музыка написал композитор Фома фон Гартман. Но проект не был полностью реализован — началась Первая мировая война. Впервые произведение удалось поставить спустя многие десятилетия, лишь 12 мая 1972 года, в Музее Гуггенхайма. Впоследствии постановка «Желтый звук» ставилась на музыкальных сценах разных стран.

Еще одна возможность воплотить свои замыслы предоставилась много позже — в период его преподавания в Баухаузе, в учебном заведении, открытом для экспериментов. В 1928 году художник осуществляет постановку сценической композиции к циклу пьес для фортепиано Мусоргского. Премьера «Картинок с выставки» состоялась 4 апреля 1928 года в Театре Фридриха в Дессау и прошла с большим успехом. Это была сложная и технически громоздкая композиция, требовавшая от автора подробнейших инструкций. К сожалению, декорации к постановке не сохранились, нет и фотографий. Единственное, что осталось, — 16 акварелей-эскизов, которые хранятся в Центре Помпиду.

В.В. Кандинский постоянно находился в поиске нового, непознанного. Картину «Композиция VIII» (1923), написанную на пике карьеры, относил к главным произведениям, считая ее точным выражением своей теории об эмоциональных свойствах формы, линии и цвета. В период ее завершения он преподавал в Баухаузе и работал над книгой «Точка и линия на плоскости», вышедшей в 1926 году, где обратился непосредственно к позиции зрителя, полагая, что для вовлечения его в искусство требуется кардинально иной подход, нежели тот, что предлагала традиционная живопись. Для восприятия новых живописных форм необходимо сначала встать вблизи картины, чтобы цвета и формы смогли заполнить все поле зрения человека. Расслабление глаз и мыслей позволяет увиденному проникнуть в ту часть мозга, которая реагирует именно на

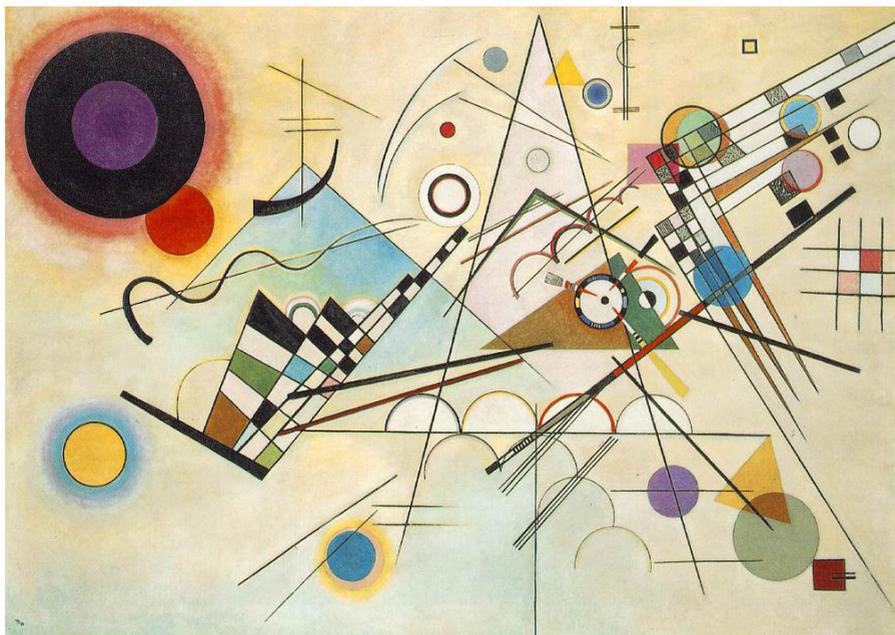
музыку. По Кандинскому, зеленый цвет «уравновешен и соответствует тонким звукам скрипки», красный «может создавать впечатление сильного барабанного боя», а синий присутствует «в глубине органа», желтый цвет «обладает способностью подниматься выше и выше, достигая высот, невыносимых для глаза и духа», синий «опускается в бездонные глубины», голубое «развивает звук флейты»¹².

Мастер утверждал, что прямые линии молодавы, кривые передают зрелость, точка — малый мир, горизонтали звучат холодно и плоско, а вертикали — тепло и возвышенно, острые углы теплые, пронзительные, активные, желтые, а прямые — холодные, строгие, окрашенные красным. Художник считал, что такая композиция является аккордом красочных и рисуночных форм, которые самостоятельно существуют как таковые, а вызываются они внутренней необходимостью и составляют единое целое, называемое картиной. Живописец писал, что наша гармония основана главным образом на принципе контраста цветового и звукового: «...мы живем во время, полное вопросов, предчувствий, толкований <...> Борьба тонов, утраченное равновесие, рушащиеся принципы, внезапный барабанный бой, великие вопросы, видимо бесцельные стремления, видимо беспорядочный натиск и тоска, разбитые оковы и цепи, соединяющие воедино противоположности и противоречия — такова наша гармония»¹³.

В итоге возникает и иное отношение к предмету, от него остаются только абстрактные свойства — форма, цвет, которые могут сочетаться с аналогичными свойствами других предметов. И на смену реальному предмету, существующему в пространстве и времени, приходит комбинация чистых линий, форм и цветовых пятен, не имеющая ничего общего с реальным объектом. Таким образом, изображаются не предметы, а их свойства.

¹² Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2015. С. 137.

¹³ Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 82.



Кандинский В. Композиция VIII



Кандинский В. Композиция X

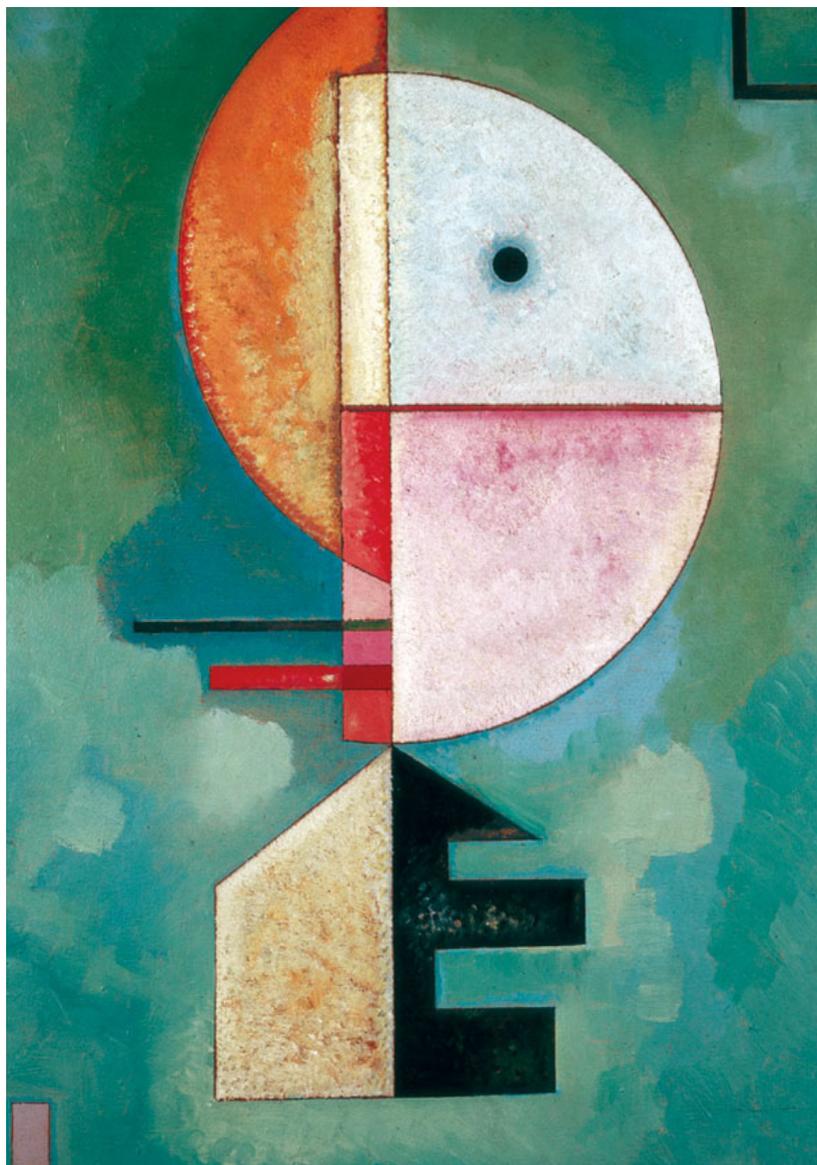
Наивысший расцвет абстрактной живописи пришелся на 40–50-е годы XX века, тогда художники стремились уйти от реальности военных потрясений в мир позитивного восприятия. Абстрактное искусство фактически бежало от реальности, так как эта реальность являлась источником исключительно отрицательных эмоций, тогда как в беспредметном мире отрешенный человек мог найти духовное забвение, очищение и успокоение.

В искусстве и в жизни Кандинскому довелось испытать многое. Он пережил войны и революции, столкнулся с диктаторскими режимами, называвшими его искусство «упадочническим» и «дегенеративным». Но, несмотря на нищету, непонимание его творений (ни одна картинная галерея при жизни мастера не проявила интереса к его произведениям), Василий Кандинский сохранял творческую активность до своего последнего часа, создавая Новое искусство. В современном мире, где вопросы синтеза искусств становятся основополагающими, теоретические изыскания и практические опыты этого художника-авангардиста, будь то в живописи или в музыкальной постановке, представляют существенный интерес для поиска и открытия новаторских решений. По сути, творчество В.Кандинского глубоко философично. В своих философско-теоретических работах, подкрепленных художественным творчеством, Кандинский доводит до совершенства свою концепцию понимания нового искусства, основанного на принципе «внутренней необходимости». В противопоставлении внешнего и внутреннего, знака и символа сокрыты основы философии творчества мастера. Подлинная действительность для него целиком сосредоточена во внутреннем мире. На месте исчезнувшего предмета в творчестве художника появляется идея, число, точка, линия, звук, цвет — некая авторская матрица, открывающая новые возможности перед современным искусством и современным зрителем. Предложенный Василием Кандинским философско-теоретический анализ процессов в культуре, способствовавших

появлению нового художественного языка, не утратил своей актуальности и поныне.

Литература

1. **Кандинский В.В.** О духовном в искусстве. — М.: Архимед, 1992. — 112 с.
2. **Кандинский В.В.** Точка и линия на плоскости. — СПб.: Азбука-классика, 2015. — 23 с.
3. «Католическая энциклопедия» Driscoll, 1912, С. 627–628.
4. **Турчин В.С.** Кандинский в России. — М.: Художник и книга, 2005. — 448 с.
5. **Турчин В.С.** Вибрирующая материя: теософия и музыка (Русский опыт художников, поэтов и композиторов) //Звук и образ, Трилистник, М., 2002. — С.38–48.



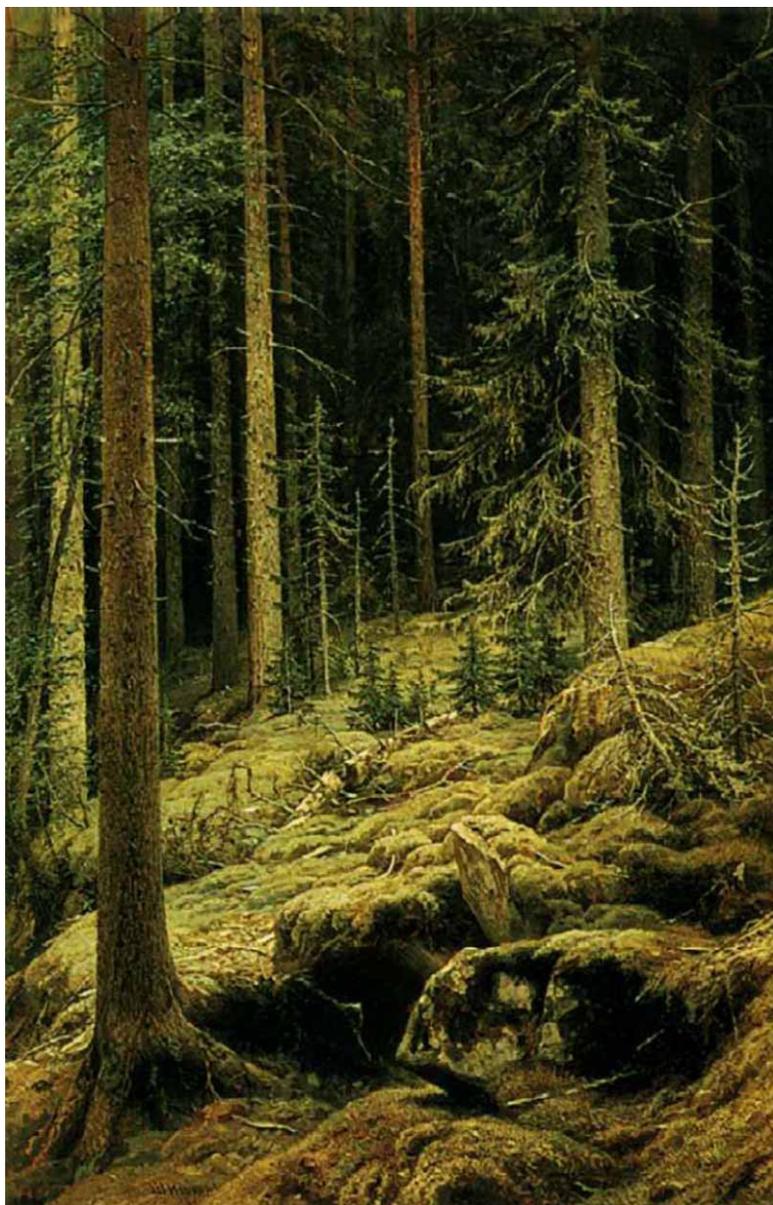
Кандинский В. Вверх



Кандинский В. В синем



Кандинский В. Сумеречное



Шишкин И. Дебри

Взаимодействие художественных культур России и стран Скандинавии на рубеже XIX–XX веков

Пик интереса к художественной культуре скандинавских стран в России наблюдался в последнее десятилетие XIX века. Это было закономерно и обусловлено целым рядом причин, а именно сходством исторического, социально-экономического, культурного развития России и стран скандинавского полуострова и, конечно, их географической близостью, которая создала благоприятную почву для постоянных контактов и взаимодействия этих регионов Европы в разнообразных областях экономики, политики и культуры.

Самый активный период развития русско-скандинавских художественных контактов, который длился до конца первого десятилетия XX века, приходится на середину 80-х годов XIX столетия. Основной тенденцией того времени являлось стремление к созданию тесных и плодотворных международных культурных контактов. Примером могут служить Всемирные выставки, возникшие как закономерный результат взаимодействия культур разных стран. Процесс взаимного интереса русской и скандинавской художественных культур в рассматриваемый период идет несколькими путями. Одной из традиционных форм художественных контактов является обмен художественными произведениями. Эта форма взаимодействия была известна еще в Средние века. Заморские дары и торговля художественными ценностями были основными источниками, знакомившими русских мастеров с зарубежной культурой. На рубеже XIX–XX веков границы миграции художественных произведений значительно расширяются, чему в немалой степени способствовал такой фактор, как развитие частного коллекционирования. Другой традиционной формой соприкосновений различных культур

было приглашение иностранных мастеров. Эта форма получила особенно широкое распространение еще в XVIII столетии.

Развитие традиционных видов художественных взаимодействий во второй половине XIX столетия породило новую форму культурных контактов — международные выставки, которые сыграли огромную роль в художественной жизни России, так как эти выставки стали большой площадкой, где сталкивались, спорили различные европейские (и не только европейские) живописные школы, где зарождались новые направления и стили, новые творческие объединения и группировки. Широкий размах выставочная деятельность приобрела на рубеже XIX и XX веков. Экспозиции этого времени знакомили зрителя с особенностями творчества как отдельного мастера (персональные выставки), так и с работами художников, входивших в одно объединение или группировку. В конце XIX века в жизнь общества вошли художественно-промышленные выставки, которые своим содержанием отвечали определенному историческому этапу развития мирового сообщества. Эти выставки сыграли значительную роль во взаимодействии русской и скандинавской художественных школ, став местом встреч деятелей русского и скандинавского искусства конца XIX века.

Например, в одном из своих отзывов о Всемирной выставке в Вене 1873 года норвежский драматург Г. Ибсен писал: «Выставка учит нас, что Россия во всех областях искусства стоит вполне на высоте нашей эпохи. Самое свежее и в высшей степени энергичное национальное художественное восприятие мира соединяется здесь с ничем не превзойденной техникой, и с моей стороны отнюдь не заблуждение, вызываемое поразительным воздействием новых, необычных для нас сюжетов, если я утверждаю, что в России существует художественная школа живописи, стоящая на одной высоте со школами Германии, Франции и любой из школ прочих стран»¹. Именно скандинавские художественные критики одними из первых в Европе

¹Ибсен Г. Собр. соч. – М.: Искусство, 1958. Т.4. С. 702–703.



Репин И. Негритянка



Левитан И. Весна

заговорили о самостоятельности и самобытности русской школы живописи.

Среди работ, экспонировавшихся на Всемирной выставке в Вене в 1873 году, были произведения Ф.А. Васильева, И.И. Шишкина, Н.Н. Ге, А.К. Саврасова, батальные полотна В.В. Верещагина, жанровые картины В.Г. Перова, работы И.Е. Репина и др. Живописные полотна русских художников нового реалистического направления получили положительные отзывы со стороны скандинавской художественной критики.

Наиболее развернутую характеристику и высокую оценку русской реалистической живописи этого времени дал в своей книге «Россия. Размышления и наблюдения» датский критик Г. Брандес, который писал: «Верещагин — истинный русский со своей страстью к странствиям и с поразительной смесью в его искусстве крайнего реализма и мистики. Между ним и Л.Н. Толстым есть общее, они оба смотрят на войну со взглядом любящего мир и описывающего войну поэта»².

В 1893 году, после образования Сецессиона в Мюнхене, скандинавы, и в первую очередь Андерс Цорн, стали активными участниками выставок, которые проходили как в Мюнхене, так и в Берлине. Вот что писал об этом критик В.В. Стасов: «Тут были, во-первых, почти все лучшие из новейших немецких художников, каковы Удэ, Штук, Беклин... Но сверх собственно немецкой группы тут было еще множество значительных иностранцев, каковы: Рафаэлли, Менье, Роден, Цорн, Стюард... Почти все они были исключительно не французы, а американцы, шведы, которые уже прежде принадлежали к парижскому «расколу», а теперь с радостью примкнули к сецессионистам, и в несколько дней прислали в Мюнхен множество хороших своих вещей»³.

² Брандес Г. Россия. Размышления и наблюдения. — СПб.: Просвещение, 1914. С. 111.

³ Стасов В.В. Хороша ли рознь между художниками? Избранные сочинения. Т.3. — М.: Искусство, 1952. С. 161.

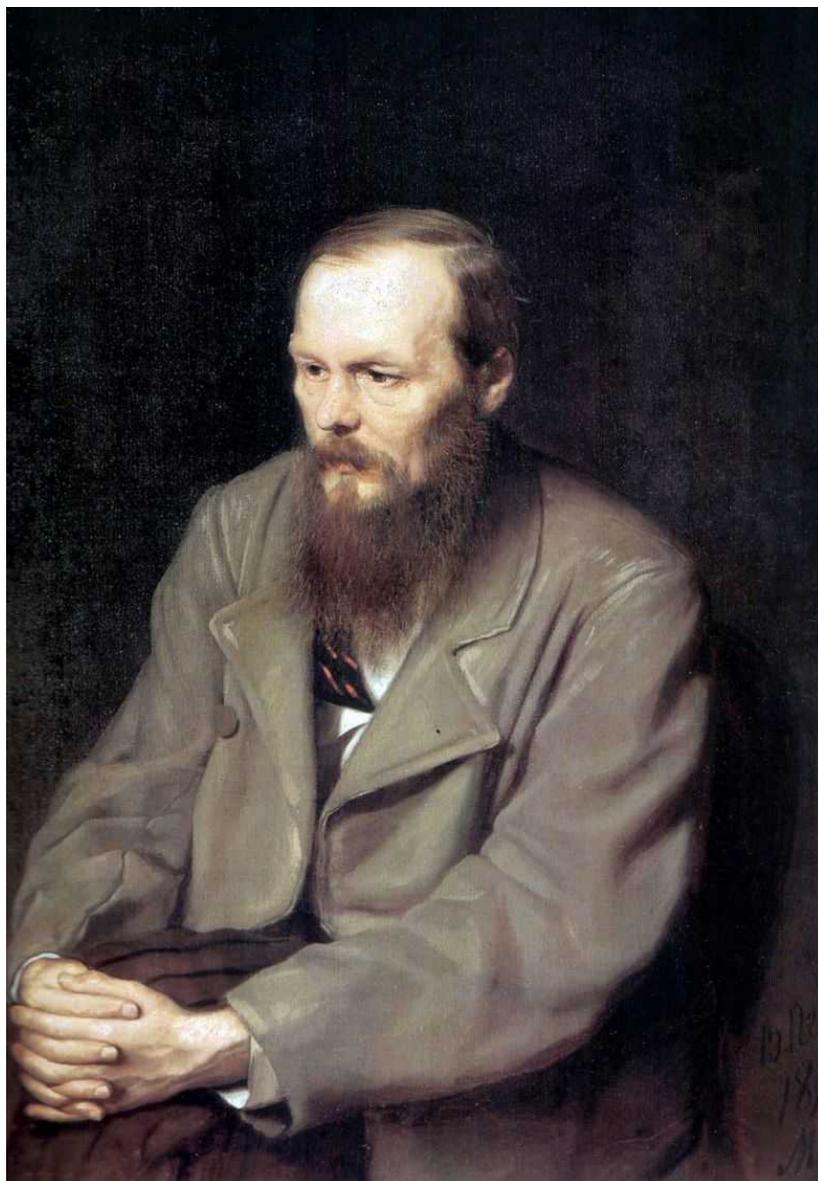
Однако главным центром художественной жизни Европы по-прежнему оставался Париж. В 1890-х годах молодые русские художники, которые искали свой путь в искусстве, посещают европейские выставки и особое внимание уделяют парижским. В 1894 году на берега Сены приезжает С. Иванов, побывавший на выставке современного искусства в Люксембургском дворце, а также в салоне на Марсовом поле. В каталогах он отметил наиболее понравившихся ему мастеров — шведа А. Цорна, норвежца Ф. Таулоу и др.

В 1896 году в Берлине весной открылась выставка, посвященная 200-летию берлинской Академии художеств, где посетители имели возможность ознакомиться и с работами скандинавских мастеров. Среди зрителей был молодой художник и критик И.Э. Грабарь.

Его восторженные отзывы об увиденном запечатлены в статье для журнала «Нива». «Северяне — шведы, норвежцы, датчане, голландцы — сильнее всех. Они выдвинулись совсем недавно и успели не только заставить заговорить о себе весь художественный мир, но и вытеснить других, занять первенствующее место. Центром выставки является бесспорно А. Цорн. Это один из лучших знатоков формы, сумевший вместе с этим соединить блестящий, совсем из ряда вон выходящий колорит. Обыкновенно рисовальщики бывают слабыми колористами, Цорн — какой-то баловень судьбы, которого природа наделила всем, о чем только может мечтать художник»⁴.

В этом же году парижские и берлинские выставки привлекли внимание еще одного художника и историка искусства Александра Бенуа, который так же, как и Грабарь, из северных школ особенно выделил шведскую, имеющую «свое лицо», а также отметил произведения норвежца Ф. Таулоу.

⁴ *Грабарь И.Э.* Берлинская юбилейная выставка // *Нива*, 1896, № 33. С. 89.



Перов В. Достоевский Ф.М.



Шишкин И. На севере диком

Итак, в 1890-е годы достижения скандинавского искусства становятся для русских живописцев примером прогрессивных исканий, творческого подхода к поиску своего пути развития. В культуре России, Швеции, Норвегии на рубеже веков появляются сходные художественные тенденции, в результате которых в творчестве русских и северных мастеров вставали очень схожие живописные задачи. В процессе их решения взаимодействие русской и скандинавской художественных школ способствовало возникновению и становлению новых направлений, в частности, импрессионизма, со своим неповторимым национальным лицом в каждой из стран.

С середины 1890-х годов знакомство русских художников с культурой северных стран носит уже не эпизодический характер (на зарубежных художественных выставках). В эти годы в России организуется ряд крупных международных экспозиций, где северяне выступают активными участниками. Многие из скандинавских живописцев и художественных деятелей неоднократно приезжают в Петербург и Москву, в результате чего устанавливаются непосредственные контакты, которые серьезно повлияли на эволюцию русской и скандинавской живописных школ.

В октябре 1897 года в залах Общества поощрения художеств открылась выставка скандинавского изобразительного искусства, которую организовал С.П. Дягилев, признанный глава объединения «Мир искусства». На открытие приехал уже хорошо известный шведский график и живописец А. Цорн.

Главная цель устроителей выставки заключалась в том, чтобы как можно более глубоко и всесторонне осветить достижения изобразительного искусства скандинавской школы живописи, показать ее особенности. Экспозиция включала три больших раздела, посвященных соответственно искусству Дании, Швеции и Норвегии. Были представлены работы, относящиеся к различным жанрам: в разделе живописи Швеции центральное место занимали портрет и пейзаж, Дании — пейзаж

и историческая религиозная живопись, норвежская живопись была представлена пейзажными работами и живописью бытового жанра.

Дягилевская выставка стала важным событием в художественной жизни России, так как благодаря ей в залах Общества поощрения художеств состоялось практически первое непосредственное знакомство широкой художественной общности России с изобразительным искусством северных стран. Если раньше произведения скандинавов видели на европейских выставках отдельные представители художественной интеллигенции России, то на выставке, организованной Дягилевым, у широкой российской общественности появилась возможность оценить творчество северных живописцев и графиков в самых различных жанрах. Выбор именно скандинавского материала для экспозиции был неслучаен, поскольку он представлял умеренный вариант новейших европейских течений (импрессионизма, постимпрессионизма, символизма) и как нельзя лучше отвечал задаче постепенности внедрения их достижений на русской почве.

Именно Андерс Цорн оказался тем мастером, который дал многим русским живописцам ответы на волновавшие их вопросы. Восхищаясь высоким профессионализмом шведского художника, живописцы России увидели воплощение своих поисков и стремлений. «По технике, мастерству, он не знал себе равных, — писал И.Э. Грабарь, — и перед каждым клочком написанного им холста, перед его карандашным наброском, акварелью, офортом, человек, который знает что такое ремесло кисти и карандаша, невольно останавливается совершенно потрясенный этой бешеной, волшебной, чарующей виртуозностью»⁵.

Цорном интересовались многие русские художники, но в каждом отдельном случае реакция на его творчество была разной. Для одних знакомство со шведским мастером ограни-

⁵Грабарь И.Э. Письма. 1891–1917. М.: Наука. 1974. С. 80.

чивалось кратковременным увлечением, других оно вдохновило на размышления, которые привели к формированию собственной живописной манеры, целого направления в русском искусстве — импрессионизма.

Возникший в России интерес к искусству скандинавских стран в конце XIX — начале XX века был неслучайным, так как развитие художественной культуры северных стран было созвучно творческим поискам русских художников этого периода. Северная культура объединила русских живописцев, графиков и художественных критиков, принадлежавших к самым разнообразным, часто противоположным группировкам и направлениям. Например, почитателями скандинавского изобразительного искусства были В.В. Стасов и А.Н. Бенуа, И.Е. Репин и В.А. Серов, Ф.А. Малявин, мирискусники и художники московской школы живописи — К.А. Коровин, А.Е. Архипов, В.В. Переплетчиков и другие.

Учитывая определенное сходство исторического, социально-экономического и культурного развития, географическую близость России и стран Скандинавского полуострова, можно сказать, что культурные связи между этими странами складывались на протяжении многих веков, а к концу XIX века взаимный интерес вспыхнул с особой силой.

К середине 80-х годов XIX столетия взаимоотношения русской и скандинавской художественных школ имели очень яркий и продуктивный характер, и это взаимодействие было отмечено значительными событиями, повлиявшими на дальнейшее развитие культуры, и не только художественной, обеих сторон: публикации А. Стринберга и К. Гамсуна, постановки пьес Г. Ибсена на сцене Московского художественного театра, выставки художников (особенно работы А. Цорна) и другие мероприятия взаимообогащали культуру России и стран Скандинавского полуострова.

Литература

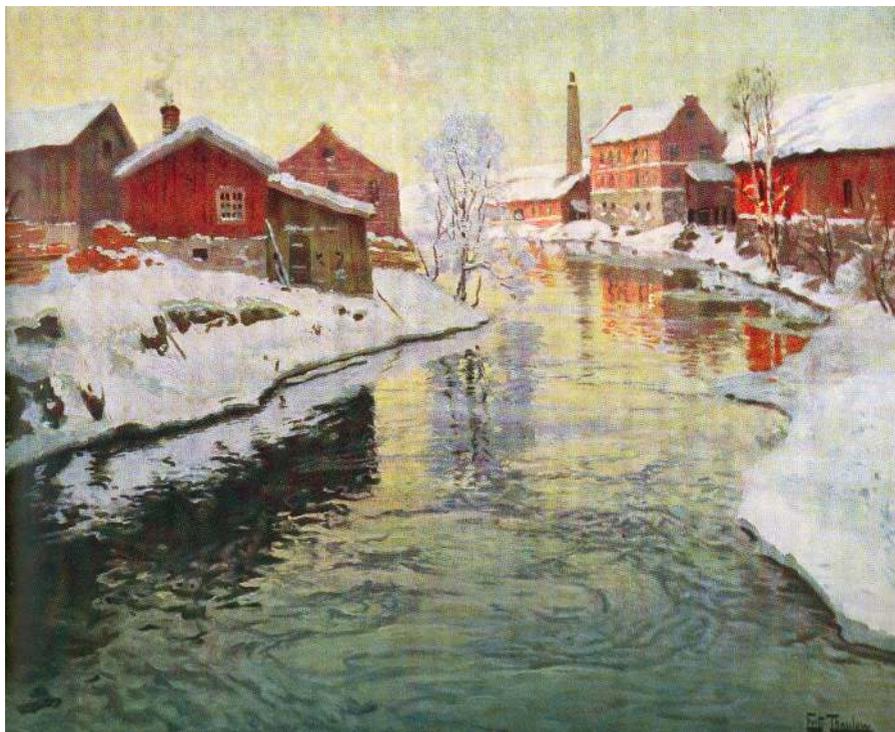
1. **Грабарь И.Э.** Письма. 1891-1017. — М.: Наука, 1975. — 424 с.
2. **Живова О.А.** А.Е.Архипов. — М.: Советский художник, 1959. — 237 с.
3. **Киселев М.Ф.** Константин Коровин. — М.: Золотой век, 2001. — 216 с.
4. **Киселев М.Ф.** Мария Васильевна Яқунчикова. 1870–1902. — М.: Искусство, 1979. — 192 с.
5. **Коровин К.** Константин Коровин вспоминает... — М.: Изобразительное искусство, 1971. — 608 с.
6. **Ляковская О.А.** И.Е. Репин. — М.: Изобразительное искусство, 1962. — 530 с.
7. **Стернин Г.Ю.** Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. — М.: Искусство, 1970. — 294 с.



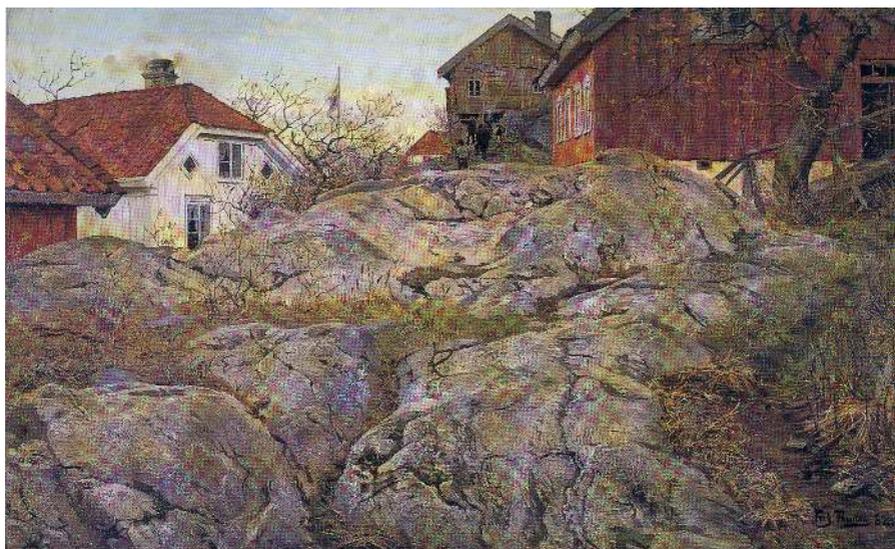
Таулоу Ф. Золотая осень



Цорн А. Порт в Гамбурге



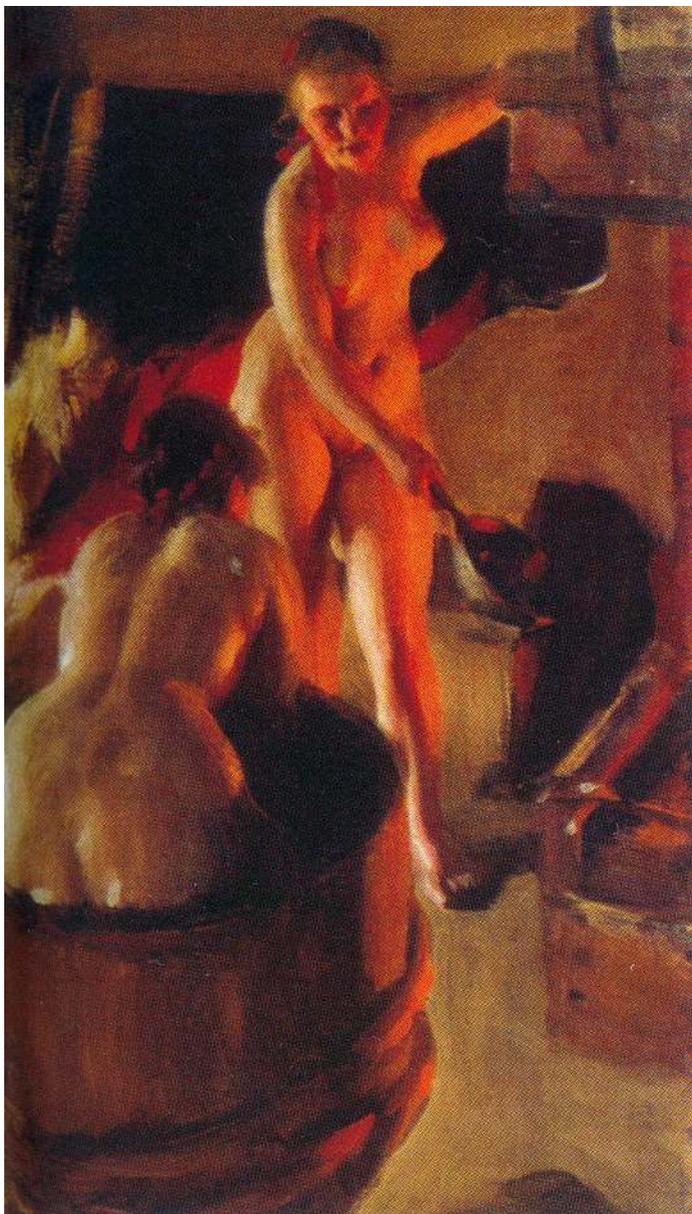
Таулоу Ф. По реке Лисакер



Таулоу Ф. Скалы Крагеро



Таулоу Ф. Дом у ручья



Цорн А. Далекарлийские девушки в бане

Творчество Андерса Цорна в контексте новых тенденций развития русского живописного искусства

Повышенное внимание многих русских художников Серебряного века к проблемам профессионального мастерства побудило интерес к новым приемам пластической и цветовой выразительности ярких представителей европейского искусства. В поисках наглядных образцов для изучения живописцы России обращаются как к наследию мастеров далекого прошлого, так и к работам своих современников. Особый интерес возник к творчеству шведского художника Андерса Цорна, к его живописной манере.

Рубеж XIX–XX веков стал во многом этапным для художественной культуры России. Именно в это время становится очевидным процесс формирования нового эстетического подхода живописцев к явлениям, происходящим в европейской художественной культуре.

Из всех скандинавских художников, получивших признание в Париже, А. Цорн был наиболее талантливым и плодовитым мастером. Его грандиозный успех во французской столице не мог не привлечь внимания русских живописцев и критиков. Скандинавия считалась периферией западного мира, поэтому сам факт популярности северных мастеров в культурном центре Европы был чрезвычайно важен для наших соотечественников, так как свидетельствовал о потенциальных возможностях иностранных художников в Париже. В. Стасов писал, что шведские художники в Париже «производили впечатление оригинальностью нового северного материала, неведомого до тех пор и вносимого в искусство как новые драгоценности»¹. В. Стасов, восхищаясь Цор-

¹ *Безрукова М.* Русская художественная критика о финском и скандинавском искусстве // *Стиль жизни — стиль искусства.* М., 2000. С. 537.



Цорн А. Автопортрет

ном, назовет его «одним из блестящих представителей не только шведского, но и европейского современного искусства»² и «великим любимцем французской публики и критики»³. Игорь Грабарь писал: «Северяне — шведы, норвежцы, датчане.... — сильнее всех. Они выдвинулись совсем недавно и успели не только заставить заговорить о себе весь художественный мир, но и вытеснить других, занять первенствующее место. Центром выставки является, бесспорно, Цорн...»⁴

В творчестве Андерса Цорна русские живописцы увидели живое воплощение своих поисков и стремлений.

² Безрукова М. Русская художественная критика о финском и скандинавском искусстве. С. 534.

³ Новиков Ю. Северный ветер // Шведы на берегах Невы. Стокгольм, 1998. С. 234.

⁴ Грабарь И.Э. Берлинская художественная выставка // Нива, 1896. № 33. С. 89.



Цорн А. В гондоле

Свой творческий путь шведский мастер начинает в Стокгольмской Академии художеств в 1875 году. Уже в ранних акварелях прослеживается стремление наиболее полно выявить пластические возможности цвета. Работы того периода отличались тщательной прорисовкой деталей, острой характеристикой образов и окружающей их обстановки, («Хлеб наш насущный», 1886, Национальный музей, Стокгольм). Аналогичные поиски можно увидеть и в первых произведениях русских художников, в творчестве которых имелись явные типологические сходства, определяющие одинаправленность художественных процессов, происходящих в России и Швеции.

А. Цорн, как и его русские коллеги, активно изучал работы старых мастеров. Самым любимым мастером прошлого становится Д. Веласкес. Искусство великого испанского художника, прежде всего, отличалось умением использовать ограниченную палитру, на основе нескольких цветов добиваться различных колористических эффектов.

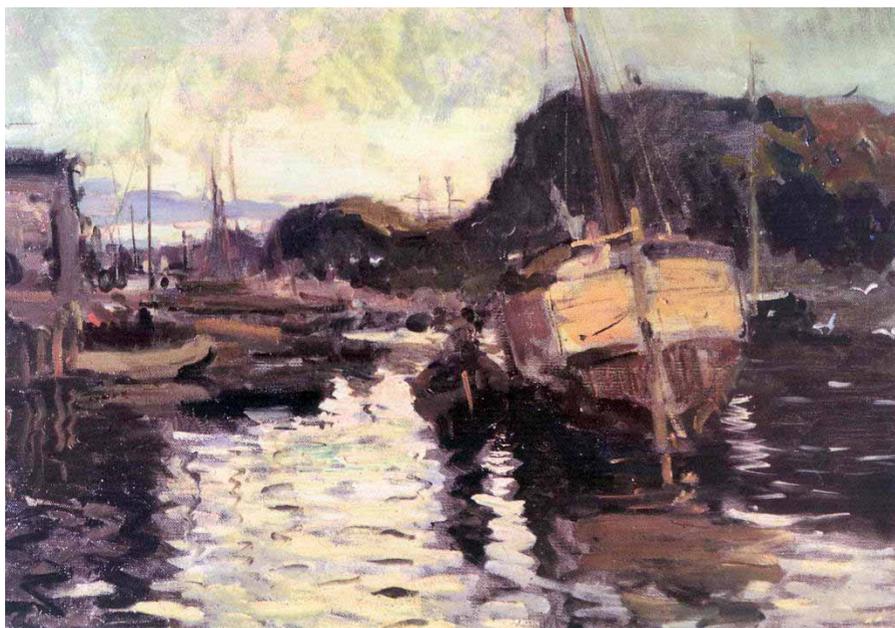
Во время своего пребывания в Париже с 1888 по 1896 год А. Цорн начал писать маслом. В основном тогда и сформиро-

валась его творческая манера, под влиянием искусства Ж. Бастьен-Лепажа и импрессионистов. Заметим, что К. Коровин, В. Серов и другие русские живописцы также обратили свое внимание на творчество французского мастера, который в своей живописи отталкивался от реалистических традиций, при этом постепенно осваивал приемы импрессионизма, осмысливая и применяя на практике законы нового художественного направления изобразительного искусства Франции. Шведский и русские мастера шли параллельными путями в поисках новых живописных методов для создания своих картин.

В 1892–1893 году К. Коровин посещает Париж, где его внимание было сконцентрировано не столько на живописи французских импрессионистов, сколько на творчестве Андерса Цорна, работы которого к этому времени уже прославили имя автора. Шведский живописец использовал серебристо-серую гамму, сводя ее порой до простого противопоставления теплых и холодных оттенков изысканных сочетаний черного и белого, а также черного и желтого цветов.

В середине лета 1894 года Константин Коровин вместе с Валентином Серовым по специальному заданию правления Ярославско-Архангельской железной дороги, возглавляемого С.И. Мамонтовым, отправились на Север. Мамонтов считал, что «произведения обоих художников должны были ознакомить публику со своеобразной красотой природы арктического края и, тем самым, заинтересовать им русскую общественность»⁵. Привезенные этюды и исполненные по ним картины и панно были написаны в серовато- сиреневато-оливковой, слегка серебристой коричневатой гамме, очень широко и обобщенно, что роднит северные работы Коровина и Серова с живописью Цорна. Однако, русские художники не стремятся к полному копированию цорновской живописной манеры, они лишь извлекают из нее наиболее соответствующие их индивидуальности элементы.

⁵ Киселев М.Ф. Константин Коровин. М., 2001. С. 36.



Коровин К. На Севере



Коровин К. Зима

А. Бенуа о северных работах К. Коровина писал: «...с удивительным пониманием сокращает он средства выражения до минимума, и тем самым достигает такой силы, такой определенности, каких не найти, пожалуй, и на Западе. Его стынущие в холоде и мгле северные пустыни, его леса, обступающие редким строем студёные озера, его бурые и сизые тучи, его стада моржей и вереницы оленей, и, наконец, яркие фанфары желтого солнца, играющего на всплесках синих заливов, — все это является настоящим откровением Севера, истинно грандиозной поэмой Севера, гораздо более достойной стать классическим произведением русской живописи, нежели все “Афины” или “Помпеи”. Коровину необходимо дать стены, вечные каменные стены, в которых бы собирался русский народ, стены дворцов, музеев, училищ или других общественных зданий»⁶. К «северному периоду» относятся такие работы, как «Зима в Лапландии» (1894, ГТГ), «Зимой» (1894, ГТГ), «Поморы» (1894, ГТГ) и другие. В северных этюдах Коровина, даже самых небольших по размерам, чувствуется первозданная мощь, господство тишины, таинственный полярный свет. Здесь сочетаются материальность и поэтичность необозримых просторов, достигнутое лаконизмом формы и точностью выбранной цветовой гаммы. Особое внимание заслуживает работа «Зимой», в которой автор живописно выразил «загадочную русскую душу». Удивительно, как черно-серыми красками создается такое пронзительное состояние, столь характерное для деревенского бытия. Образ природы проникнут целомудренной тишиной, благодаря статичной и замкнутой композиции. Она не уводит зрителя за пределы деревенского двора, где чувствуется атмосфера домашнего уюта, ощущение мира, порядка: стоящие наготове сани, распахнутая калитка, раскрытая дверь дома. Все говорит о незримом присутствии людей.

В скупом, но удивительно теплом колорите художник увидел живое воплощение тех образов, к созданию которых тяготело

⁶ Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М., 1999. С. 366.

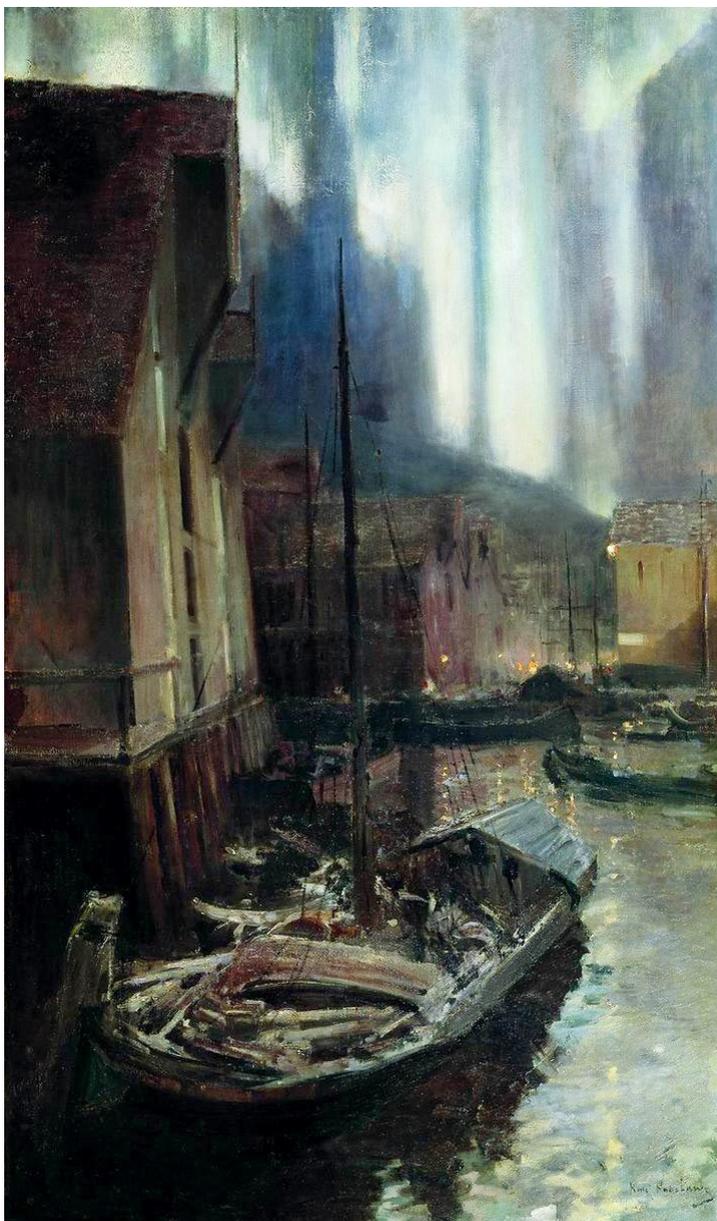
его искусство еще в 80-е — начале 90-х годов. Русский мастер захвачен суровой красотой и величием северной природы. Он открывает в ней бесконечное разнообразие мотивов, улавливает движение, скрытое за неподвижностью и безмолвием.

Особое место в этой серии работ занимает «Гаммерфест. Северное сияние» (1894–1895, ГТГ). Художник создал ее уже по приезду в Москву. Перед нами вытянутый по вертикали формат картины, на которой изображен канал северного норвежского городка. Здесь мастерски переданы переливы полярного сияния, их отражение в колеблющейся холодной воде. «Отблески света переливаются, мерцают. Лиловатые, голубоватые, жемчужно-серые, розовые, они дрожат на воде, перекликаясь с отражениями фонарей, которые зажжены вдали, едва заметно скользят по стенам домов, обступивших канал, и гаснут в тенях, где сгущаются дымчатые оттенки, передающие сырой, туманный воздух, который как бы кисеей окутывает предместье»⁷.



Коровин К. Зимой

⁷Киселев М. Константин Коровин. С. 16.



Коровин К. Гаммерфест. Северное сияние



Серов В. Портрет княгини Зинаиды Юсуповой

В лучших северных этюдах Валентина Серова своеобразно преломлялись отзвуки прежнего и нового Серова, прекрасные по цветовому решению холсты, вроде его гармоничных «Марин» и «Оленя», выставленные в свое время в Мюнхенском «Сецессионе», где произвели фурор.

Новый период во взаимоотношениях Андерса Цорна и русских живописцев начинается после его приезда в Россию. И не случайно русская критика 90-х годов XIX века заметила в живописной манере отдельных русских мастеров влияние творчества талантливого шведского художника. Но было ли это простым подражанием? Можно с полной ответственностью сказать, что это было не так.

Особенности творческой индивидуальности В. Серова и его единомышленников, их постоянное желание учиться у других, совершенствоваться и расширять свой художественный диапазон подтолкнули русских мастеров обратить внимание на живописную манеру Андерса Цорна. С. Маковский вспоминал о В. Серове: «Ему не давала покоя мысль, что он может остановиться на однажды усвоенной манере, начать топтаться на месте... и далее, ... вдруг заговорил на языке другого мастера, нисколько не изменяя при этом своей сущности, оставаясь самим собой до конца»⁸.

Основную часть творческого наследия В. Серова составляет портретная живопись, где мастер, не пренебрегая внешней красотой, считая ее одной из непременных частей всякого портрета, создает некий образ наблюдаемого им человека, со всеми его сложными чувствами, делами и противоречиями. В знаменитом портрете «Дамы в желтом» — С.М. Боткиной (1899, ГТГ), применяя эмоциональную импрессионистическую манеру, русский мастер изображает ярко-желтое платье модели, взятое в смелом контрасте с синей обивкой дивана, украшенного золоченой бронзой. Когда Игорь Грабарь спросил у Валентина Серова, почему он так необычно построил компо-

⁸ Маковский С. В. Серов. Берлин, 1922. С. 30.

зицию картины, сдвинув фигуру на край дивана, нарушив при этом равновесие, художник ответил: «... так и хотел посадить, чтобы подчеркнуть одинокость этой модной картинки, ее расфуфыренность и нелепость мебели. Не мог же я писать тот портрет с любовью и нежностью»⁹. Художник работает быстрыми, энергичными мазками и на первый взгляд по своему колориту и живописной манере полотна перекликаются с портретами шведского мастера А. Цорна, но это только на первый взгляд. Как отмечают большинство исследователей творчества Серова, основа художественной выразительности его работ — это изображение не только самой модели, но и внутреннего мира портретируемого: его психологии, остроты или мягкости, мудрости или юношеского максимализма. Всех этих качеств почти полностью лишены портреты Цорна, в которых запечатлено ежеминутное состояние, мгновенное выражение лица, фон передается предельно обобщенно, преобладает несколько отстраненный взгляд на модель.

Произведения русских художников острее, характерные черты модели выступают в них с ярким психологическим и эмоциональным подтекстом. Постепенно, сочетая приемы и задачи своих лучших старых портретов с новыми исканиями, отбрасывая то, что было изжито, и прибавляя то, что стало близко и дорого сейчас, отечественные мастера неотступно продвигались к созданию своего стиля, крепкого и яркого. Валентин Серов считал работу неудавшейся, когда понимал, что недостаточно глубоко заглянул в душу своей модели. Он долго работал над каждым портретом, изучая заказчика в домашней обстановке, на концерте, прогулке, в гостях. Главное в портретах Серова и его коллег — углубленная психологическая характеристика модели в сочетании с высоким живописным мастерством и благородной изысканной колористической палитрой.

В 1890-е годы А. Цорн создает ряд жанровых картин, передающих колорит народной жизни. У русских живописцев —

⁹ *Грабарь И. В.А. Серов, М., 1965. С. 156.*



Серов В. Портрет княгини Ольги Орловой



Архипов А. Прачки

главным образом членов «Союза русских художников» — крестьянская тема, традиционно связанная с критическим суждением о жизни, получает новое, лирическое или мажорно-праздничное истолкование, впитывая новый живописный опыт, который дает мировая культура того периода в целом и художественные открытия шведского мастера в частности.

Будучи членом товарищества передвижных выставок и участником группы 36-ти художников, а с 1903 года став членом «Союза русских художников», А. Архипов, разделяя взгляды передвижников на цели и задачи искусства, в то же время искал новых путей и возможностей для выражения своих замыслов. Именно в эти годы русский мастер начинает работать над одним из лучших своих произведений — полотном «Прачки» (1890-е годы, ГТГ), где талант художника раскрылся неожиданно и ярко. В живописном решении появилось много нового, по сравнению с тем, что Архиповым было создано ранее. Художник во втором варианте своей работы очень непривычно строит композицию. Изображение срезано рамой, что позволяет выделить фигуры прачек, располагая их по периметру холста, оставляя центр картины пустым. Зритель физически ощущает мокрый пол, сырость и влажность воздуха, пар от горячей воды, которые художник изображает с помощью текучей, очень свободной манеры письма, используя серовато-серебристую гамму. Артистически положены блики света на спине прачек, на прядях их волос, на корыте и полу. В тонком сочетании серых, синих и лиловых тонов, объединенных в целостную, гармоничную гамму, в удивительно легком, широком, свободно льющемся мазке, чувствуется уверенная рука зрелого мастера. Главное отличие этого художественного произведения от других работ русского художника — это живописная манера, в которой появляется стремление к обобщенности формы, к освобождению от детализации при изображении предметов и фигур, к свободному и широкому письму.

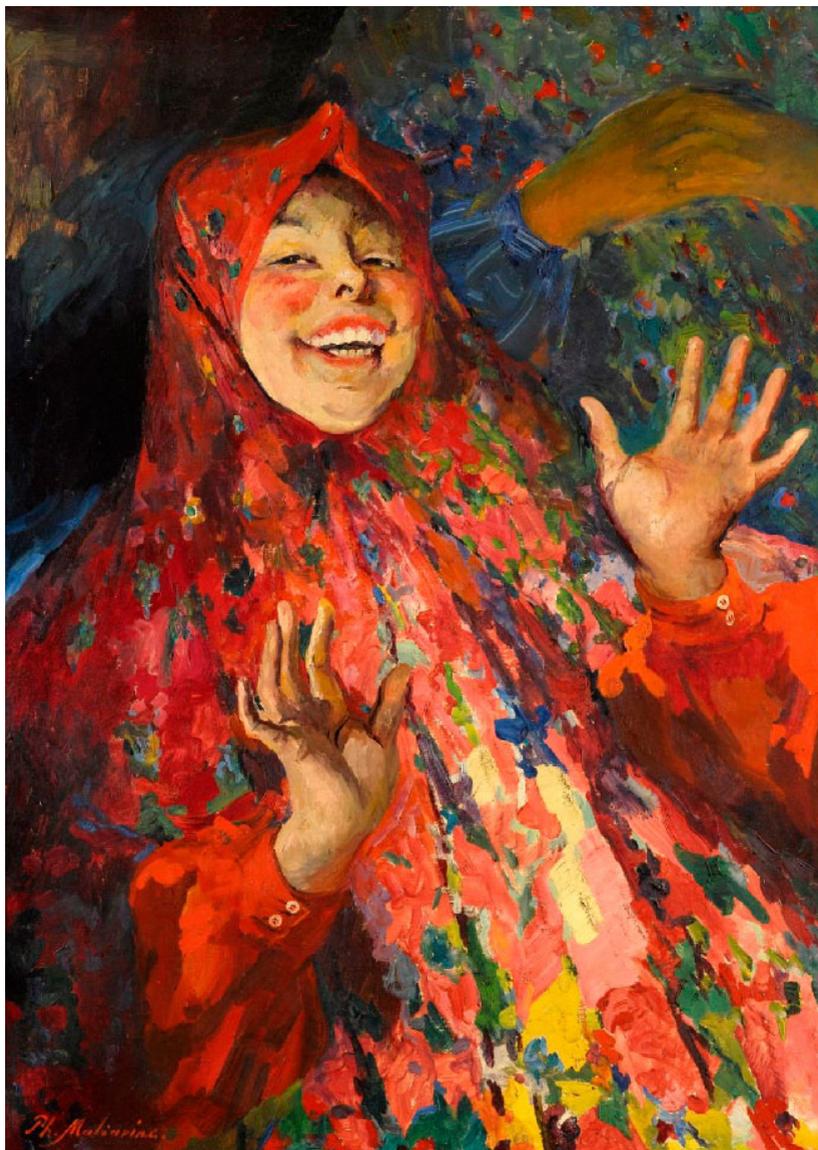
С. Дягилев писал об этой работе Абрама Архипова следующее: «...Размашистая, сильная картина Архипова (“Прачки”) имеет, конечно, не то нравоучительное значение, которое поспешило придать ей сердобольное “Новое время”, горющее о бедных прачках. Я полагаю, что Архипов был очень далек от подобных всхлипываний, когда с шикарной техникой *a la* Цорн писал свой блестящий, быть может, чуть-чуть черный, но красивый этюд»¹⁰.

Не осталась незамеченной современниками написанная серия рязанских «девушек» и «баб», одетых в яркие красные платья. В работе «Гости» художник изображает избу, наполненную теплыми, сверкающими лучами солнца. У окна за столом сидят четыре молодые женщины—крестьянки. Эти фигуры являются центром композиции. Небольшая часть интерьера и окно срезаны рамой картины, благодаря чему возникает ощущение случайности запечатленного мгновения. Именно женские фигуры становятся самым ярким цветовым пятном в картине. Красные, розовые, пунцовые цвета платьев горят, светятся, блики от которых падают на все живописное пространство полотна. Солнечный свет пронизывает каждый уголок деревенской избы, создавая звучную, мажорную, красочную симфонию. Многоцветная яркость одежды, румяные улыбающиеся лица, натюрморт на столе, сверкающее солнце, пятна свежей зелени в окне — все это сразу волнует, радует зрителя игрой цвета. И в этой работе широкая импрессионистическая манера помогает художнику смело, дерзко выразить взрыв живописного темперамента, который никогда еще не проявлялся столь эмоционально, неудержимо, празднично. Эта праздничность достигается еще и с помощью чистых красных, желтых, зеленых и голубоватых тонов. Цветопись Архипова выражает идеалы русской народной красоты.

¹⁰ *Сарабьянов Д.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 2001. С. 15.



Архипов А. Гости



Малявин Ф. Крестьянская девушка

Быстро и смело вошел в мир искусства еще один русский художник — Ф. Малявин. Постигая импрессионистическую технику и овладевая художественным мастерством, он покорила зрителя мощью, свежестью и колоритностью живописных крестьянских образов.

Игорь Грабарь писал: «Его “мужики” и “бабы” — не просто портреты и этюды и даже не характеры только и не типы, а целый мир, совсем особенный, никем до того не замеченный, им одним высмотренный. Он воплотил их в странных образах, сотканных из элементов до жуткости реальных, почти осязательных и в то же время фантастических, превращающих “девок” и “баб” в каких-то загадочных, сверкающих необыкновенными красками фей»¹¹. Центральным произведением в творчестве Филиппа Малявина стал ошеломивший публику «Вихрь» (1906), в котором опять звучным контрастом прозвучали красный и зеленый цвета.

В «Вихре» нет событий, но при этом художник создал глубокий символический образ, который приобрел монументальную силу и мощь благодаря высочайшему живописному мастерству Малявина. Была создана очень умело продуманная композиция. Расположение фигур идет по диагонали, слева направо. Движение фигур крестьянок, нарастая, достигает своей кульминации в центре, где все смешалось в хаосе пестрых, мозаичных разноцветных мазков, нанесенных как бы беспорядочными ударами кисти. В последней, в самой яркой правой фигуре крестьянки, движение стихает. На картине пять крестьянок. Налетевший сильный ветер разметал цветастые юбки высоко подвязанные передники, надул рукава у баб и девок, которые хохочут и улыбаются, радуясь неистовому вихрю.

Динамике движения фигур их одежда отвечает предельно динамичная импрессионистическая манера письма, отличающаяся исключительной виртуозностью. Чтобы изобразить порыв внезапно налетевшего вихря и возникшее от этого бур-

¹¹Художественные выставки в Петербурге // Зори. 4 марта 1906. С. 7.

ное движение, Малявин использует множество разноцветных красочных пятен, усиливающихся к центру. Мазок художника неодинаковой плотности и самой причудливой формы — то жидкий, просвечивающий, прозрачный, то густой, плотный. Написанная с таким темпераментом и красочной мощью картина своей экспрессией не могла никого оставить равнодушным. Поверхность полотна образует причудливый и прихотливый декоративный узор. Броские, звонкие, горячие краски имеют связь с русскими фольклором.

Творчество Филиппа Малявина было переходным в истории русского живописного искусства конца XIX — начала XX веков. У него был свой мир образов, свой изобразительный язык, яркий и неповторимый, который вобрал в себя весь арсенал знаний, накопленных многими поколениями живописцев как России, так и зарубежных мастеров, одним из которых, несомненно, был Андерс Цорн. Но при этом Ф.А. Малявин был и остался глубоко русским художником. Русский не только в содержании народных образов, но и в самой живописи. «Оттолкнувшись от красочности импрессионизма, он перевел ее (живопись) в новое качество, органично соединив открытый



Малявин Ф. Вихрь



Малявин Ф. Верка

цвет и динамизацию образов с декоративностью и скрытой символикой, которые в чем-то были родственны стилю модерн... Творчество Малявина содержит сложную смесь стилистических черт импрессионизма, символизма и экспрессионизма. Но первым шагом к достижению столь высокого уровня мастерства был все-таки импрессионизм и народные основы отечественной культуры, которые оказались необходимыми для решения новых художественных задач, создания сложных эмоциональных, философских и символических образов, которые стали необходимыми, актуальными и очень современными на стыке XIX и XX веков»¹².

Всеобщее увлечение живописью А. Цорна не могло до известной степени не отразиться в творчестве русских художников. Но как отмечает И. Грабарь: «В европейском воздухе носилось губительное поветрие “сверхсвободы кисти”, залихватских мазков, шедшее от Цорна, но оставившее его самого позади»¹³. И с этим трудно не согласиться. Ведь, кроме «шикарства» кистью, шведский художник ввел в моду еще и сниженную палитру красок, дававшую живописи цветовую бедность, тусклость, серость. Русские мастера проходили эту цветовую ограниченность в живописи очень быстро, возвращаясь к многоцветию, яркости и эмоциональности. В. Серов, К. Коровин, А. Архипов, Ф. Малявин и их коллеги, претендовавшие на роль реформаторов живописи, остались верны исконно русским народным художественным традициям, создавая свои работы при непременно высоком культе формы и цвета.

¹² Сергей Глаголь. Художественные выставки в Петербурге. / Зори, 4 марта 1906. С. 8.

¹³ *Грабарь И.Э.* В.А.Серов. Жизнь и творчество. М., 1965. С. 148.



Малявин Ф. Две девушки



Серов В. Портрет художника К. Коровина



Архипов А. Девушка



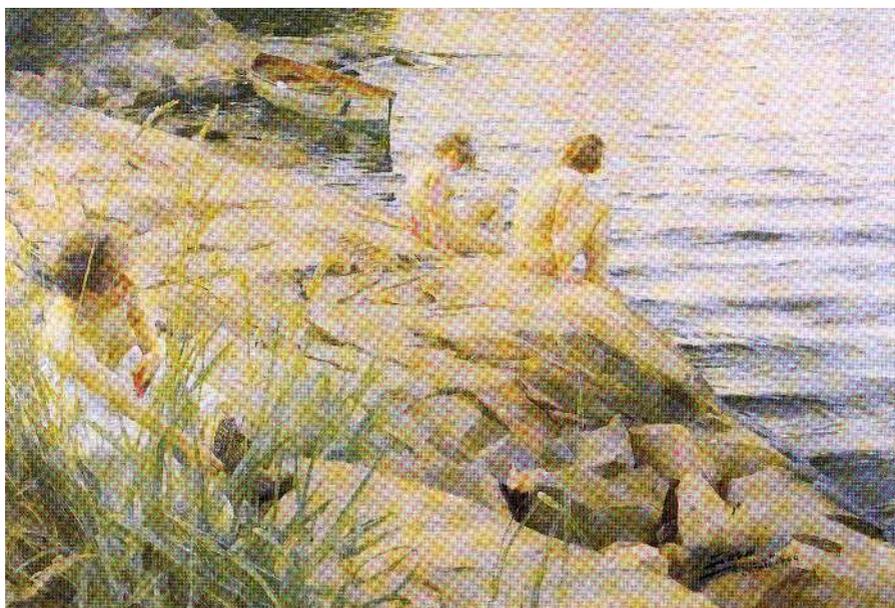
Архипов А. Крестьянка



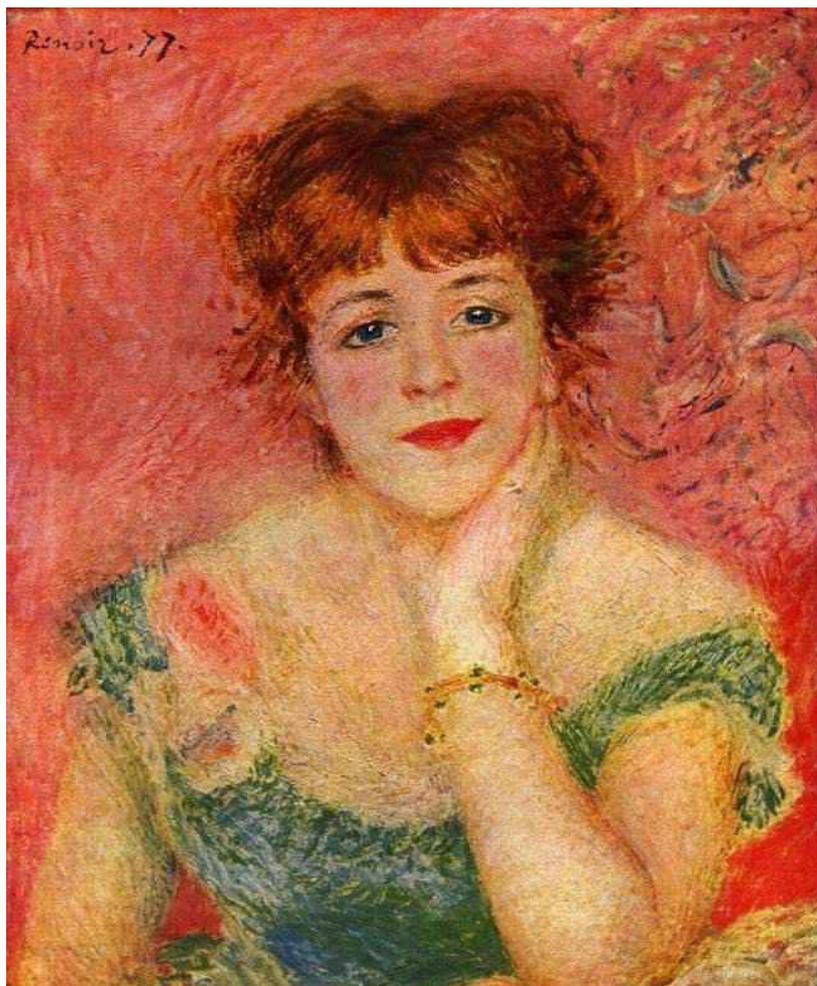
Цорн А. Маргит



Коровин К. Весна



Цорн А. На открытом воздухе



Ренуар О. Портрет Жанны Самари

Импрессионизм как выражение общественного сознания

Сегодня уже невозможно представить себе искусство XIX века без импрессионизма, который внес ощутимый вклад в историю мировой культуры, обогатив живопись новыми, ранее неизвестными художественными возможностями. Возникший в 1870-х годах во Франции, импрессионизм, сотканный из противоречий, многолик, изменчив и подвижен, как сама жизнь, которую он так искусно и талантливо отразил. Чтобы прийти к пониманию его сути и разрешить все противоречия, которые он в себе несет, нужно четко понимать, что импрессионизм был порожден стремлением не копировать действительность, а создавать предельно впечатляющий, «иной» художественный образ реальности. Художники-импрессионисты отстаивали свое право отражать красоту повседневного, изображать все, что попадает в поле зрения художника. Хорошо известно, что большинство живописцев, входивших в группу импрессионистов, а именно: Клод Моне, Камиль Писсарро, Альфред Сислей, Пьер-Огюст Ренуар, Берта Моризо и другие — принципиально отвергали работу в мастерской, считая природу лучшим учителем.

Изучение истории живописной культуры показывает, что возникновение новых художественных направлений, как правило, совпадает с изменением общественно-политического и экономического состояния общества. Поэтому понимание творчества немыслимо без изучения отражаемой им эпохи. Попробуем определить несколько основных моментов в социокультурной ситуации Франции середины и конца XIX века, послуживших почвой для возникновения нового живописного направления — импрессионизма.

О. Шпенглер утверждал, что импрессионизм «мог прижиться только в Париже»¹, и с этим трудно не согласиться. С одной

¹ Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. С. 468.

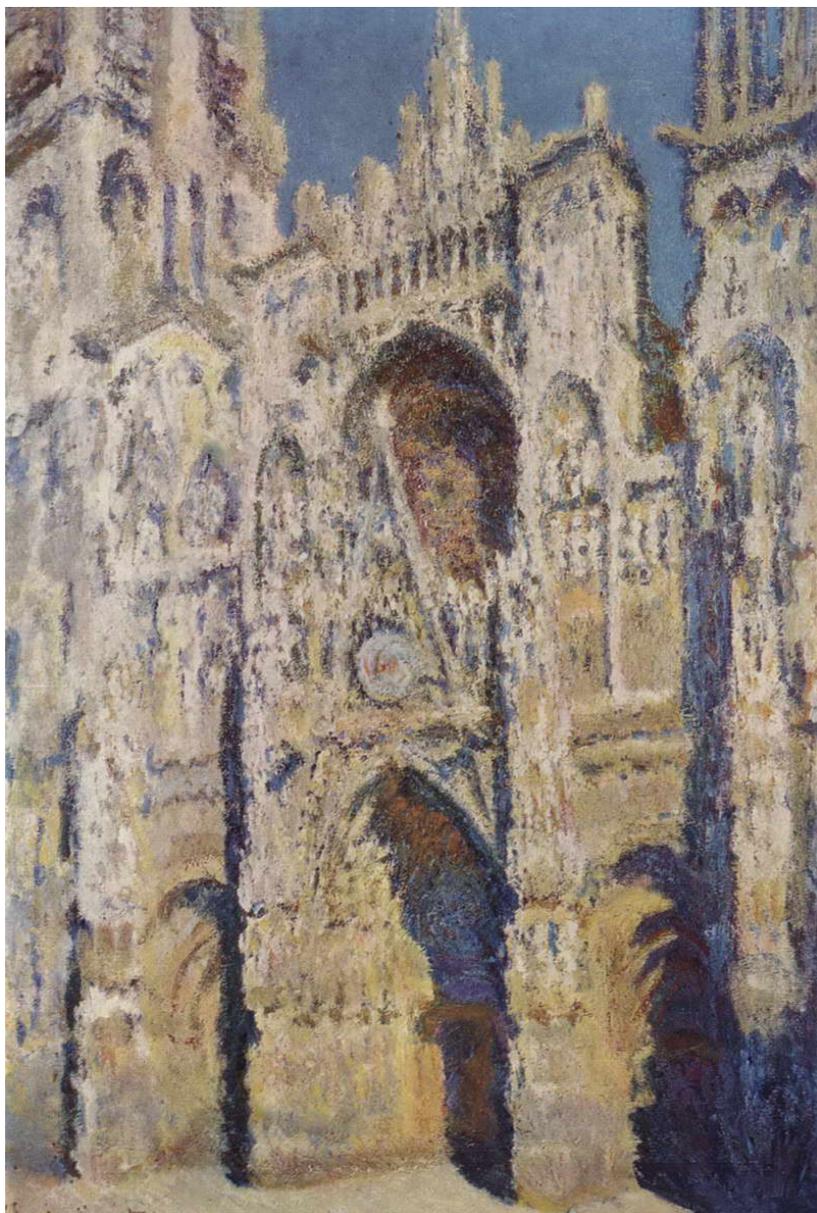
стороны, во второй половине XIX века Франция была центром культурной жизни Европы, заняв место Италии. Лучшие художники не только Франции, но и всего мира, приезжали в Париж учиться и работать. С другой стороны, во Франции 60–70-х годов сложилась уникальная общественно-политическая и социально-психологическая ситуация.

С конца XVIII века Европу захлестнула волна революционных потрясений, вскрыв острейшие политические и социальные проблемы. Эти события коснулись и Франции: революции, частая смена власти, поражение Франции в Франко-прусской войне 1870–1971 годов, подписание унижительного для Франции Версальского договора. Накал внутренних противоречий и недовольства, накопившегося за годы правления Второй Империи² вылился в мощный протест против всего старого, косного и консервативного. Это был период острейших социальных столкновений. Вершиной этих противоречий стала Парижская Коммуна 1871 года, которая повернула весь ход мировой истории и оказала большое влияние на все области общественной жизни как в самой Франции, так и за ее пределами. Революционные настроения витали в воздухе, которым «дышала» вся страна, и представители искусства не могли остаться в стороне.

Все отчетливее становится понимание исчерпанности старых художественных форм. Ставится под сомнение не только традиционное понимание прекрасного, но изменяются эстетические принципы оценки реальности. Все это в целом привело к тому, что именно Франция стала родиной импрессионизма.

Б. Пастернак давал следующую оценку этому периоду: «Художника окружала новая городская действительность, иная, чем Пушкина, Мериме и Стендаля. Был в расцвете и шел к своему концу девятнадцатый век с его капризами, самодурством промышленности, денежными бурями и обществом, состоящим из жертв и баловней. Улицы только что замостили асфальтом

² Период бонапартистской диктатуры в истории Франции с 1852 по 1870 годы.



Моне К. Руанский собор. Полдень



Дега Э. Звезда (фрагмент)



Моне К. Бульвар капуцинок

и осветили газом. На них наседали фабрики, которые росли как грибы, равно как и непомерно размножившиеся ежедневные газеты. Предельно распространились железные дороги, ставшие частью существования каждого человека.

На эту по-новому освещенную улицу тени ложились не так как при Бальзаке, по ней ходили по-новому, и рисовать ее хотелось по-новому, в согласии с натурой. Однако главной новинкой улицы были не фонари и телеграфные провода, а вихрь эгоистической стихии, который пронесился по ней с отчетливостью осеннего ветра и, как листья с бульваров, гнал по тротуарам нищету, чахотку, проституцию и прочие прелести этого времени. Шло развитие буржуазной демократии со всеми ее противоречиями»³. Высшими доблестями утверждающегося капитализма становятся предприимчивость, независимость.

³ Пастернак Б.Л. Об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М., 1990. С. 43.

С одной стороны, пропагандируется неповторимая индивидуальность отдельного человека, а с другой, — человек превращается в ничтожную песчинку в тесноте и суеде современного города, становится частью городской среды в бесконечно движущемся, бурлящем потоке людей.

Именно как реакцию на несостоятельность господствующего искусства оценивает появление импрессионизма один из исследователей этого направления Джон Ревалд в работе «История импрессионизма».

Ричард Гаман определяет следующую связь между импрессионизмом и городской средой: «Импрессионизм есть продукт городской культуры XIX века. Импрессионистическое восприятие более всего соответствует психике горожанина, восприятию жизни жителем большого индустриального города»⁴.

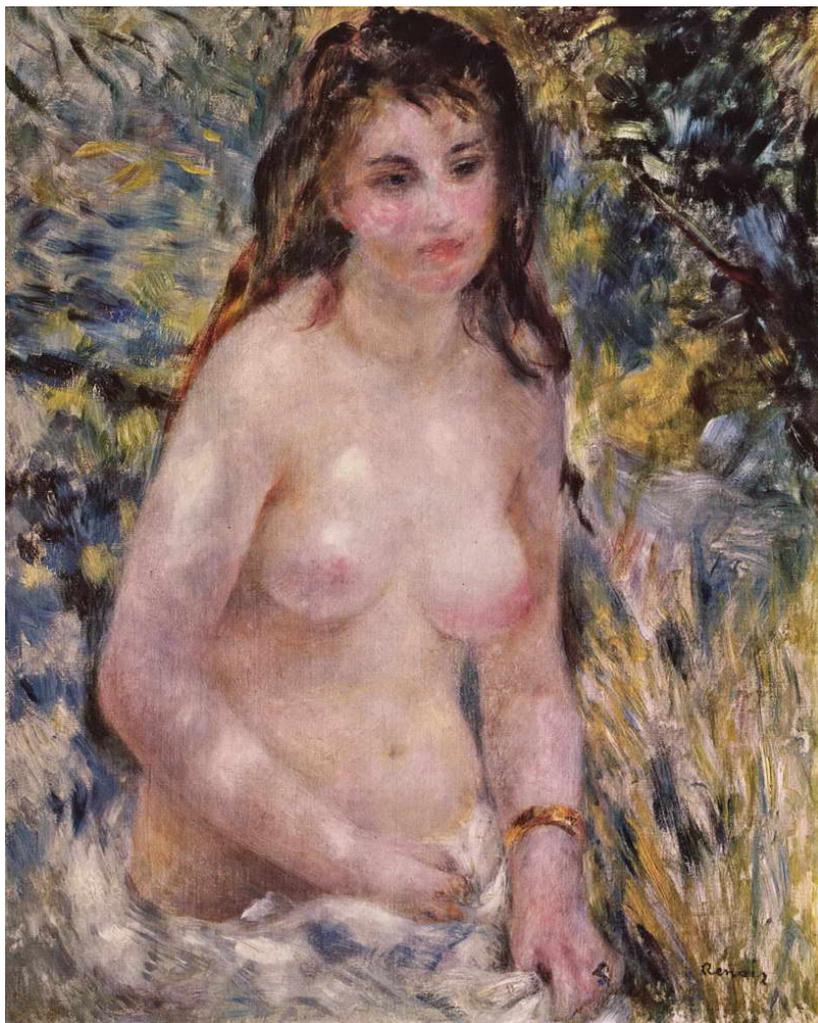
В это время интенсивно развивались наука и техника. Открывались новые знания о веществе, энергии, пространстве и времени: атомное строение вещества, движение электронов в пространстве, двойственная природа света — все это плохо укладывалось в классические схемы. Современники восторженно приветствуют перемены, живут надеждой на открывающиеся новые горизонты истины. Этот период столь радужного мирозерцания был недолгим. Разочарование и опустошение придут чуть позже, когда наука и техника всей своей мощью обрушатся на человечество. Первая мировая война была уже совсем близко. Именно она положила конец многим иллюзиям человечества, а вместе с ними и импрессионизму.

Право художника на собственный взгляд стало одним из основных принципов импрессионизма. Но это не было уходом от реальности. Они писали крестьянские поля и уличную толпу, парижские кафе и посетителей пивных — все то, что видит каждый, видит и не замечает. Многие современники импрессионизма и более поздние исследователи их творчества выдвигали тезис о торжестве индивидуализма в ущерб реальности

⁴ Гаман Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. М., 1935. С. 77.



Писсаро К. Спящая девочка



Ренуар О. Обнаженная на солнце

изображения. Действительно, как объяснить, что в то время как во Франции, да и во всей Европе, кипят политические страсти, меняются идеалы, гораздо больше трагичного, тревожно-го, художники-импрессионисты словно не замечают этого. Их многие обвиняли в бездуховности и пассивности. Импрессионистический способ изображения скорее соответствовал органичной жизни, а лицо XIX века в нее не укладывалось. Все явления действительности художники рассматривали сквозь призму красоты и праздничности, окрашивая их яркими и радостными чувствами. Их внимание не привлекали темные стороны жизни. Все мрачное, драматичное — голод, нужду, лишения, падение нравов — они оставляли в стороне.

Подобно классицизму, романтизму и реализму импрессионизм имеет установку на реальность, но берет совсем другой ее слой. Художники сузили свое восприятие, сосредоточив-



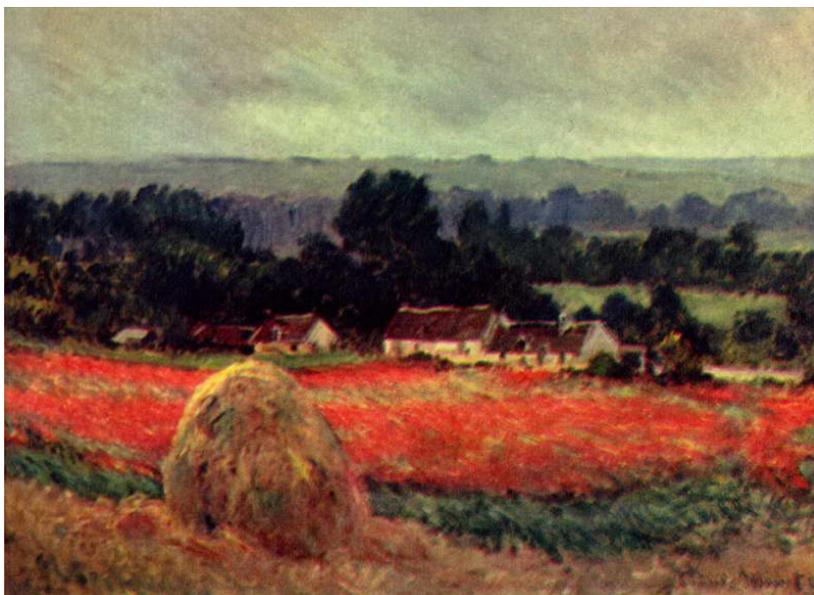
Моне К. Тюльпаны Голландии

шись на частном, на отдельных кусках жизни. Утрата целостной картины мира свидетельствует о раздробленности сознания человека. Не случайно в импрессионизме акцент переносится на часть, деталь, фрагмент. «Такое умонастроение, — писал В.М. Фриче, — такой подход к явлениям мира предполагает психику, легко и быстро реагирующую на быстро меняющиеся друг друга восприятия, т.е. психику с повышенной нервной чувствительностью, а последняя сформировалась именно под влиянием уклада городской капиталистической культуры — лихорадочно предприимчивой, возбудимой, нервной»⁵.



Дега Э. Гладильщицы

⁵ Фриче В. Очерки социальной истории искусств. М., 1923. С. 56.



Моне К. Поле цветущих маков

Новая действительность заставляла художников искать новые технические приемы, которые позволили внести в работы ту текучесть, изменчивость формы и времени, которая существует в жизни. Отсюда выход на пленэр, изучение цветовой и световой стихий, где игра солнечных бликов вносит подвижность, музыкальность, даже сама фактура импрессионистической живописи передает ощущение процесса рождения образа. Импрессионист изображает действительность, в которой он отражает состояние своей души, своих чувств и разума одновременно, своего темперамента. Да, мир как он есть, но это мир души художника, отражение переживаний живописца. Огюст Ренуар вспоминал: «Я стал писать в светлой гамме потому, что пришло время так делать. Это не результат теории, а потребности — потребность, которая носилась в воздухе, подсознательно ощущалась всеми, а не только мной. Со своими светлыми красками я вовсе не был революционером, а опять-



Дега Э. Голубые танцовщицы

таки поплавок, тогда как официальные живописцы со своим асфальтом были сумасшедшими, потому что надо быть безумцем, чтобы попытаться остановить течение времени»⁶.

Нет, несостоятельны обвинения импрессионистов в бездуховности и пассивности. Их живопись была не сознательным уходом от действительности, а скорее защитной реакцией самосознания. Каждый знал, что такое обстрелы, голод, нищета, страх быть расстрелянным без суда и следствия любой из враждующих сторон, не принадлежа ни к одной из них.

⁶ Ренуар Ж. Ренуар. М., 1970. С. 48.

Происходит конфликт между объективным — видимым миром — и субъективным его восприятием и отображением. Художники ищут защиты от эмоциональных перегрузок в залитых солнцем улицах, облаках, играющих детях, тихой глади воды, туманах, восходах солнца... Они сообщают зрителю не столько образ предмета, сколько свое эмоциональное состояние, вызванное этим предметом.

Импрессионистами использовался весь арсенал художественных средств и знаний из истории искусства. Художники не изобретали, не придумывали систему импрессионизма, они учились у жизни, из действительности черпали новые художественные возможности. Многие приемы импрессионистов были известны классической живописи. Они соединили все это в единое целое, что дало неожиданно яркий результат.

Многие мемуаристы и исследователи отмечают интерес художников-импрессионистов к искусству Востока, которое стало доступно Европе лишь с середины XIX века. Европейские живописцы первыми восприняли легкие, прозрачные тона японской акварели и попытались внести их в свою живопись, чтобы более тонко и глубоко выразить собственное мироощущение. О. Шпенглер так выразил мысль о всемирности опыта, воплощенном в импрессионизме: «Пленэристы, истые горожане, переняли у холоднейших испанцев и голландцев, Веласкеса, Гойи и Франса Халса, музыку пространства, чтобы перевести ее с помощью английских пейзажистов, а позже и японцев, интеллектуальных и высокоцивилизованных умов, в эмпирическое и естественнонаучное. Таково различие между переживанием природы и наукой о природе, между сердцем и головой, между верой и знанием»⁷. Именно с этого времени начинается формирование всемирной культуросферы.

Импрессионизм отразил присущий концу XIX века дух освобождения от оков привычных схем и требований, дух индивидуальной свободы. Вера в незыблемый вечный порядок

⁷ Шпенглер О. Закат Европы. С. 468.



Дега Э. Мисс Ла-Ла в цирке Фернандо

претерпевает удар за ударом, как в общественной жизни, так и в искусстве. Импрессионизм не вступает с миром в нравственную борьбу, а осуществляет чувственное, гармоничное взаимодействие, находя прекрасное в повседневном. Художники искали и находили в окружающей действительности то, что соответствовало, прежде всего, их собственным настроениям, мыслям, впечатлениям. Импрессионизм не подавляет, а раскрепощает творческую личность, предоставляя ей свободу.

Рождение импрессионизма как художественного феномена — это результат преломления в сознании живописца всего многообразия бытия, его отношений с обществом, природой, наукой, философией, религией.

Развитие искусства приобретало революционные черты. Новый, не скованный догматическими правилами подход к жизни нередко ассоциировался с борьбой за реальное изменение общества. А.Д. Чегодаев пишет: «Когда официальная критика встретила Эдуарда Мане, его учеников и соратников грубейшей бранью и глупейшими насмешками за якобы не только чисто формальные отступления от канонов официального академического искусства, то за этими мнимо профессиональными придирками таился самый обыкновенный испуг перед новым и на редкость мощным потоком объективной жизненной правды, опасной для буржуазного отношения к миру и человеку, — потоком, хлынувшим в респектабельную на вид, но на деле безнадежно застойную и затхлую обстановку художественной жизни Франции 1860–1870-х годов»⁸.

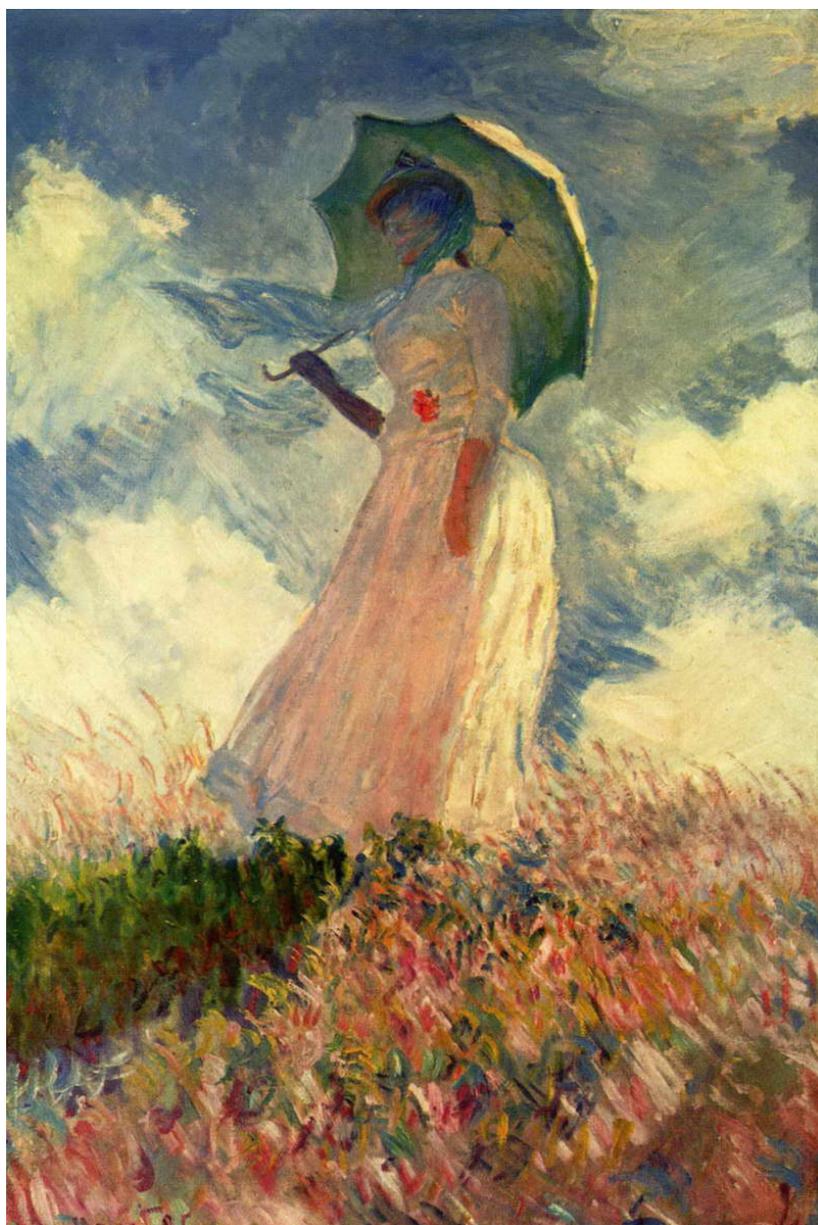
Импрессионизм, представляя одно из самых ярких явлений в изобразительном искусстве Европы середины XIX века, создал непреходящие ценности и оказал сильное влияние на все последующее развитие мировой культуры. Он стал ключевым моментом в переходе от искусства XIX века к большинству направлений художественной культуры XX века.

⁸ Чегодаев А. Импрессионисты. М., 1971. С. 4.

Осмысление многострадального опыта возникновения и общественного утверждения импрессионизма имеет важное эстетическое значение. Оно способно углубить наше понимание сложного процесса переоценки художественных ценностей, причин тех изменений, которые постепенно происходят в массовом сознании. Вместе с тем оно помогает ответить на вопрос: как именно формируется социальная потребность в новой художественной ценности? Такая художественная ценность, отвечающая на возникшую социальную потребность, есть всегда подлинная ценность, которая действительно обогащает культуру, несет жизнеутверждающий смысл, жизнеутверждающий заряд для человеческого бытия. Некоторые продукты культуры заведомо не являются подлинными художественными ценностями, не заслуживают поддержки. Это особенно важно для нашего времени, которое безудержно плодит всевозможные новации, загромождающие истинно высокое и ценное в культуре. Эстетическая и социальная значимость импрессионизма состоит, помимо прочего, и в том, что он всегда будет задавать масштаб для оценки подлинных ценностей в искусстве.

Литература

1. **Андреев Л.** Импрессионизм. М.: Наука, 1980. — 320 с.
2. **Виппер Б.** Клод Моне. М.: Искусство, 1972. — 228 с.
3. **Гаман Р.** Импрессионизм в искусстве и жизни. М.: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1935. — 180 с.
4. **Ревалд Д.** История импрессионизма. М.: Наука, 1980. — 213 с.
5. **Чегодаев А.** Импрессионисты. М.: Искусство, 1971. — 156 с.
6. **Шпенглер О.** Закат Европы. М.: Наука, 1993. — 592 с.



Моне К. Дама с зонтиком



Моне К. Вокзал Сен-Лазар в Париже



Моне К. Улица Сен-Дени в день национального праздника



Писсарро К. Красные крыши



Писсаро К. Площадь



Писсарро К. Бульвар Монмартр



Ренуар О. Бал в Мулен де ла Галетт



Ренуар О. Завтрак гребцов



Ренуар О. Качели



Ренуар О. Лягушатник



Ренуар О. Портрет актрисы Жанны Самари



Грабарь И. Рябинка

Дивизионизм Игоря Грабаря

Творчество Игоря Эммануиловича Грабаря связано с развитием импрессионистических тенденций в русском живописном искусстве конца XIX — начала XX веков. Художник выразил не только своеобразие своего таланта, но и характерные особенности русского импрессионизма и дивизионизма.

В начале апреля 1897 года Игорь Грабарь знакомится с жизнью и работой парижских художественных школ, а также художественных салонов. Именно после этой поездки он написал: «Восстанавливая в памяти историю замечательного перелома в моем художественном мировоззрении ... хорошо помню, что нарастание «измены» Мюнхену в пользу Парижа шло чрезвычайно энергично и началось в зале импрессионистов Люксембургского музея... Только теперь мне стало ясно, что Эдуард Мане, Огюст Ренуар и Клод Моне, хотя и наши современники, могут быть смело поставлены вровень с теми великими мастерами цвета, которыми мы только что восхищались в Венеции. Если кое в чем они им уступают, то кое в чем и превосходят»¹.

Большую роль в этом «прозрении» сыграло ученичество Игоря Грабаря в мюнхенской художественной школе Антона Ашбе, где он углубленно занимался живописью, изучал историю техники живописи. Преподавательская работа в школе Ашбе помогла решить собственные проблемы в рисунке и живописи. «Уча других, учишься и сам. Поэтому годы преподавательской деятельности я отнюдь не считаю потраченными понапрасну, они дали мне много, окончательно уяснив важнейшие проблемы рисунка, формы, живописи, расчистив путь к дальнейшему движению»².

¹Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. М., 2001. С. 122–123.

²Там же. С. 130.



Грабарь И. Портрет художника Антона Ашбе

Важным событием стала поездка на Всемирную выставку 1900 года в Париже. «...Эта выставка мне подсказала мысль, не дававшую с тех пор покоя, — мысль, что художнику надо сидеть у себя дома и изображать свою, ему близкую и родную жизнь. Милле, Курбе и Мане писали то, что видели вокруг себя, потому что понимали это свое лучше, чем чужое, и поэтому любили его больше чужого»³.

Неудивительно, что за все время своего пребывания в Мюнхене, русский художник не написал ни одного баварского пейзажа, так как эта природа его никак не трогала. Игорь Грабарь пробовал писать портреты на пленэре — они выходили сухими и надуманными. «Почти все сделанные здесь вещи я уничтожил, — сообщает И. Грабарь в автобиографии, — я сжег не ме-

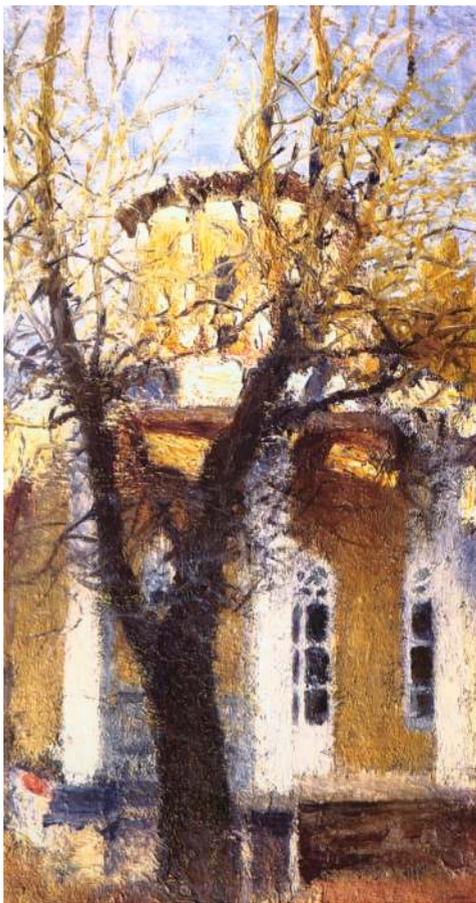
³Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. С. 136.

нее сотни досок, холстов и картонов, отдавая себе ясный отчет, что человечество от этого ничего не потеряет⁴. Художник вскоре, а именно в 1901 году вернулся домой, в Россию, где нашел себя и свое место в русской культуре. Период 1901–1908 годов считается временем высшего расцвета пейзажной живописи.

Вернувшись в Россию, И. Грабарь пропагандирует импрессионизм как новый этап реалистического искусства.

Один за другим возникали в это время его лучшие пейзажи: «Луч солнца» (1901), «Сентябрьский снег» (1903), «Грачиные гнезда» (1904), «Февральская лазурь» (1904), «Мартовский снег» (1904) и другие.

Сентябрь 1901 года мастер проводил в Подмосковье, и так был восхищен давно не виданным зрелищем золотой осени, что писал с утра до вечера, не отрываясь, пейзажи. Природа средней полосы России с ее полями и лесами, менявшими свой убор по мере наступления осени, а потом и с приближением зимы, дала художнику своеобразную палитру, умение увидеть все цвета, тона, полтона, все



Грабарь И. Луч солнца

⁴Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. С. 137.

множество рефлексов, т.е. все то, что так пленяло мастера в произведениях импрессионистов.

Картина «Луч солнца» (1901) стала первой работой Грабаря, приобретенной Третьяковской галереей, и считается лучшей работой 1901 года, в которой почти ощутима свежесть воздуха, струящегося сквозь тонкие ветки дерева. Картина наполнена солнечным светом и осенней прохладой, радуется богатством и гармонией красок. Это была одна из первых импрессионистических работ И. Грабаря, где сказалось основное качество живописи мастера — богатство колорита.

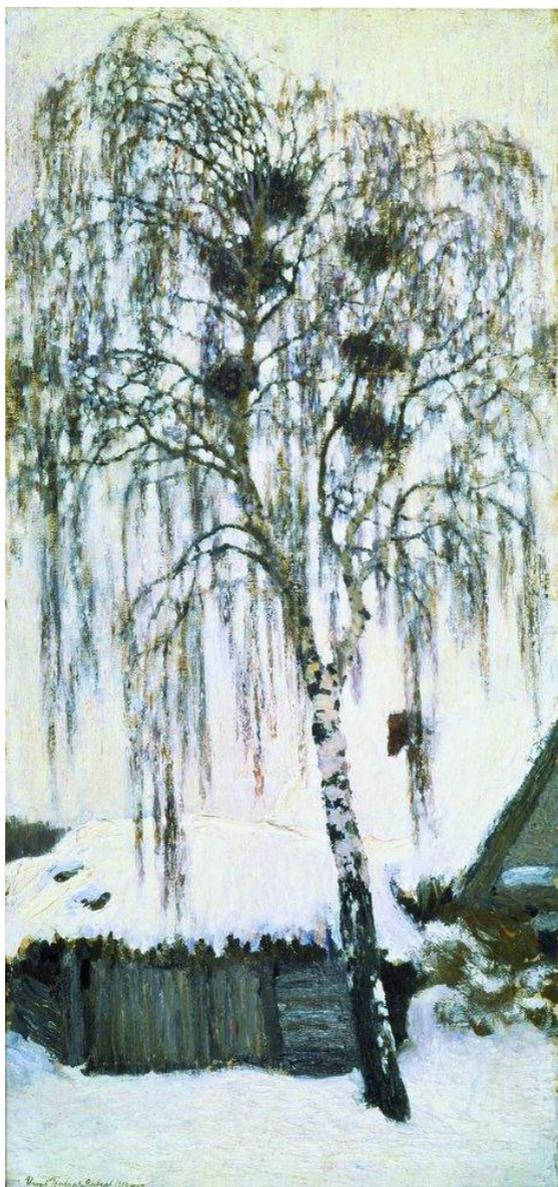
Перечисление все возрастающих удач нужно продолжить работой «Сентябрьский снег» (1903). «Проснувшись как-то утром и взглянув в окно,— вспоминает Грабарь, — я, к удивлению, увидел, что выпал снег: весь сад был в снегу, снегом была засыпана колонная терраса. Зрелище снега с ярко-жел-



Грабарь И. Вешний поток



Грабарь И. Сентябрьский снег



Грабарь И. Белая зима. Грачиные гнезда

той листвой было столь неожиданно и в то же время прекрасно, что я немедленно устроился на террасе и в течении трех дней писал ту картину, которая находится сейчас в Третьяковской галерее и носит название «Сентябрьский снег»⁵. Осенний день не освещен солнцем, но нет ощущения мрачности. Еще листья не успели опасть, и сад, окружающий террасу, расцвечен всем разнообразием осенних красок. Тут и золото, и красноватые и ярко-зеленые листья, и серые с красными бликами ветви, и буро-красные стволы, а на первом плане все покрывают хлопья только что выпавшего снега. Голубые мазки лежат на гранях балясин и на снегу, кое-где они переходят почти в сиреневые. Серые колонны как бы тают в окружающей воздушной среде, благодаря тому, что серую поверхность просвечивают розовато-желтые, небесные тона. Все остальные элементы композиции также богаты множеством охристых оттенков. Картина «Сентябрьский снег» стала переходной от импрессионизма к дивизионизму. И подтверждением этому являются строки из «Автобиографии» И. Грабаря: «Живопись «Сентябрьского снега» была действительно переломной для меня. Будучи где-то посередине между прежней, пленэрной и новой, импрессионистической установкой, она оказалась не совсем обычной, хотя о настоящем разложении цвета, о дивизионизме в отношении к ней еще речи быть не может. И все же живопись снега, его пушистость и кажущаяся белизна, при глубокой тональности, были достигнуты при помощи несмешения красок, то есть в конце концов путем умеренного дивизионизма»⁶.

Пейзаж «Белая зима. Грачиные гнезда» (1904, ГТГ) по манере близка к дивизионизму. Художник изобразил плакучую березу с тонкими свисающими ветками, на которых разместились грачиные гнезда. Очень точно выбрана цветовая гамма жемчужно-серого и белого цветов. Все сливается в единую

⁵ Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. С. 143.

⁶ Там же. С. 178.

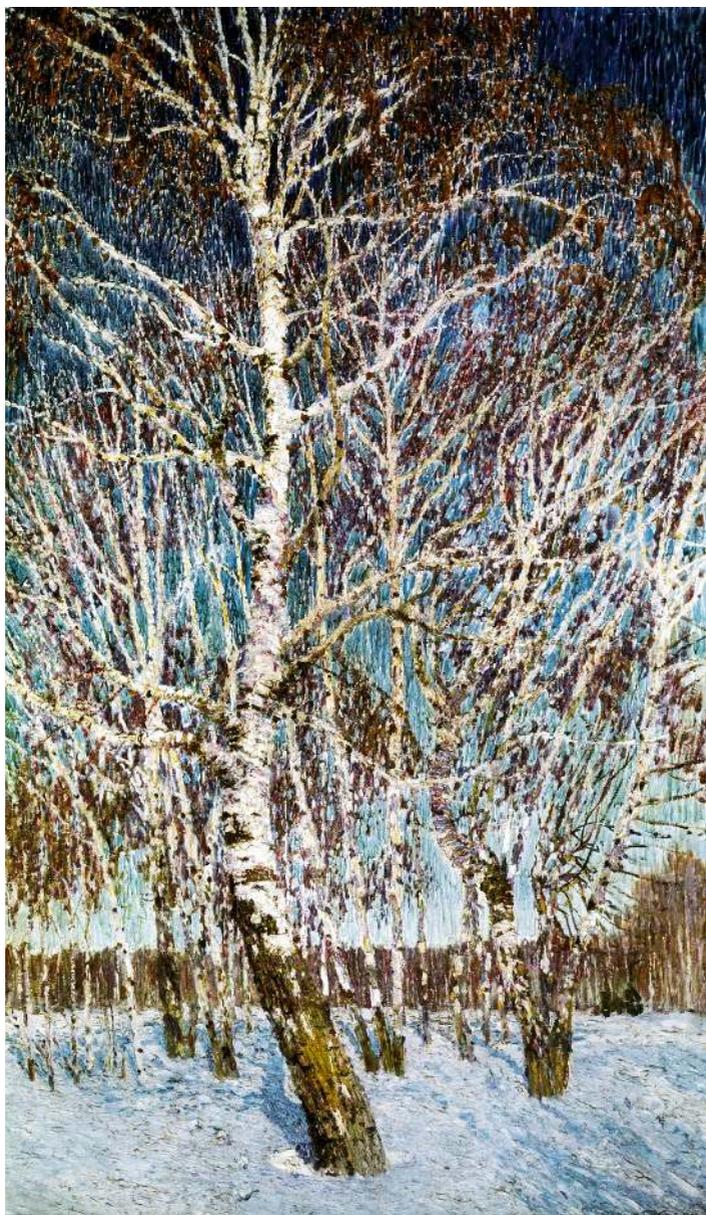


Грабарь И. Дельфиниум

музыкальную гармонию, которая передает тишину облачного зимнего дня. «Это достигнуто множеством чуть-чуть розоватых, желтоватых и голубоватых мазков, которые проложены рядом



Грабарь И. Золотые листья



Грабарь И. Февральская лазурь

и между мазками белой краски, красных и синих прожилок, которые едва-едва разграничивают все те же удары белой краски и в сумме дают ощущение белого легкого пушистого снега»⁷.

Зима была любимой темой Игоря Грабаря, особенно мотив инея, ставший одним из главных в его самых знаменитых картинах. «Бриллиантовые кружева на бирюзовой эмали неба» — такое определение инею мог дать только художник.

Одна из самых известных картин мастера — «Февральская лазурь» (1904, ГТГ). На первом плане белоснежные стволы берез. Их тонкие ветви образуют на фоне пронзительного синего неба изумительной красоты узоры. Художник писал: «Когда я взглянул на верхушку березы снизу, с поверхности снега, я обомлел от открывшегося передо мной зрелища фантастической красоты: какие-то перезвоны и перекликанье всех цветов радуги, объединенных голубой эмалью неба. Если бы хоть десятую долю этой красоты передать, то и это будет бесподобно — подумал я»⁸. Быстро вернувшись домой за холстом, живописец в один сеанс набросал эскиз будущей картины. На следующий день, взяв другой холст, он начал писать с того же места этюд, который и явился любимой всеми «Февральской лазурью». О том, как начиналась работа над картиной, художник вспоминал: «...Я прорыл в глубоком снегу, выше метра толщиной, траншею, в которой и поместился с мольбертом и большим холстом для того, чтобы получить впечатление низкого горизонта и небольшого зенита со всей градацией голубых — от светло-зеленого внизу до ультрафиолетового наверху»⁹.

Передать перезвоны чистого цвета — цвета освещенного ярким февральским солнцем неба, снега и серебристых стволов берез — художнику удалось в полной мере. Изображение деревьев, снега и лазурного неба кажется легким и воздуш-

⁷ Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. С. 182.

⁸ Подобедова О.И. Игорь Эммануилович Грабарь. М., 1964. С. 92.

⁹ Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. С. 186.

ным, но это впечатление создается иными, чем у импрессионистов приемами. Стволы берез Грабарь создавал мелкими раздельными мазками желтых, розовых, красных и белых тонов. Такими же дивизионистическими приемами передана и небесная лазурь. Если живопись «Сентябрьского снега» и «Белой зимы» автор называл «умеренным дивизионизмом», то «Февральская лазурь» является одним из примеров наибольшей степени цветового разложения среди всех живописных произведений Игоря Грабаря. Художник пишет чистым цветом, не смешивая красок на палитре, а нанося каждую короткими мелкими мазками на поверхность холста.

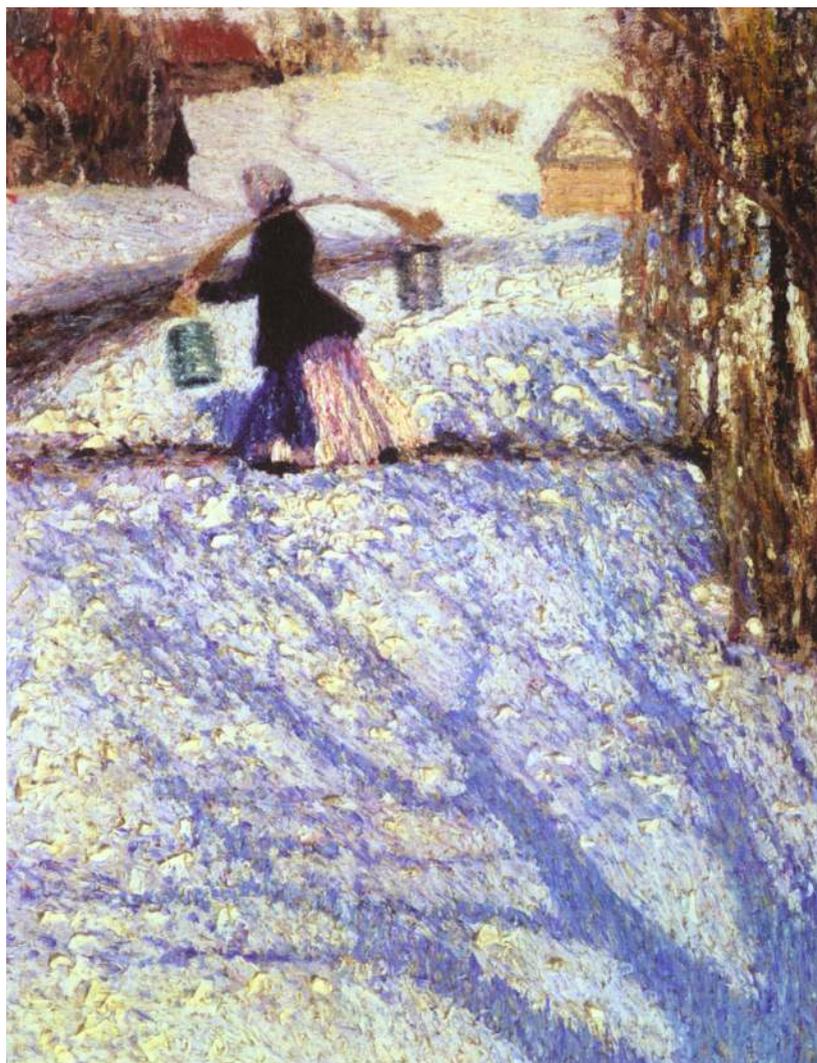
В «Февральской лазури» сказались, с одной стороны, исключительная точность и умение строить форму, а с другой стороны, — виртуозное владение оптическими свойствами цвета. Ничто не нарушает заранее задуманной цветовой гармонии.

С этого времени в течение всего февраля, марта и половины апреля художник переживал настоящий «живописный запой», с утра до вечера, пока было еще светло, работая на пленере. В это время Игоря Эммануиловича увлекла тема весеннего мартовского снега, «осевшего, изборожденного лошадиными и людскими следами, изъеденного солнцем»¹⁰.

Эта симфония красок и форм уже давно интересовали мастера. Итогом этого интереса стала картина «Мартовский снег» (1904, ГТГ), в которой И. Грабарь также применил принципы разложения цвета. Работа, созданная за один сеанс, прославила художника. «Весь этюд, — позже вспоминал И. Грабарь, — был сделан в один сеанс. На следующий день я только местами кое-где тронул, также по натуре, повысив силу и улучшив отношения. Я писал с таким увлечением и азартом, что швырял краски на холст, как в исступлении, не слишком раздумывая и взвешивая, стараясь только предать ослепительное впечатление этой жизнерадостной мажорной фанфары»¹¹.

¹⁰ *Грабарь И.* Моя жизнь. Автобиография. С. 189.

¹¹ Там же. С. 190.



Грабяр И. Мартовский снег



Грабарь И. Цветы и фрукты на рояле

Картина написана густыми динамичными мазками, наслаивающимися друг на друга. Холодные синие тени на снегу, особенно сильно положенные на переднем плане картины и постепенно теплеющие и переходящие в розоватые на дальнем плане, сливаются с разнообразными по оттенкам синими и розовыми тонами одежды женщины. Завораживает богатство и тонкая гармония цвета, найденная Грабарем в «Мартовском снеге». Неба в картине нет. Однако, блики на снегу и слегка подтаявшая дорожка заставляют зрителя с особенной ясностью почувствовать очарование солнечного весеннего дня. Возникает ощущение выхваченного из жизни мгновенно увиденного и запечатленного фрагмента действительности. «Мартовский снег», как это свидетельствует сам художник, был абсолютно импрессионистической работой по замыслу и фактуре.

Когда И.Э. Грабарь обратился к натюрморту, он полностью применил к этому жанру все свойства импрессионистического метода. В этом же 1904 году художник создает ряд великолепных натюрмортов, среди которых такие, как «Цветы и фрукты на рояле» (1904, ГРМ), «Банка с вареньем и яблоки» (1904, Закарпатская картинная галерея, Ужгород) и другие. В его натюрмортных композициях большую роль играет пространство — либо интерьерное, либо пейзажное. Натюрморты мастера удивительно богаты, изысканы по цвету. Глубокий синий цвет центрального букета в «Цветках и фруктах на рояле» подчиняет себе и зелень трав и листьев, и желтизну фруктов. Это достигается тем, что оттенки синего присутствуют в отражениях всех предметов на полированной глади рояля. Грабарь заставляет зрителя не только видеть, но и ощущать прелесть каждого цветка, любоваться их отражением на стекле и на поверхности рояля.

В картине «За самоваром» (1905, ГТГ) дневной свет играет на поверхности хрустальной посуды, которая переливается голубыми огоньками. Несколько приглушенные краски вечера

не мешают мастерски разработать игру цветопятен на лице румяной русской девушки, пьющей чай, на самоваре и вазочках с вареньем.

Соединение «цветочного» и «чайного» натюрмортов произошло в работе «Хризантемы» (1905, ГТГ). Не только форма цветов, не только композиция, так блестяще найденная при расположении всех предметов, но главное — замечательное сочетание цветов: глубокого синего и холодноватого, чуть зеленовато-желтого делает почти сказочным колорит этого произведения. Именно через цвет раскрывается своеобразный эмоциональный строй «Хризантем». Живописец применяет чистые, интенсивные краски и накладывает их на холст мелкими короткими мазками.

В натюрморте «Неприбранный стол» (1907, ГТГ) предметы, беспорядочно расположенные на столе, приобретают для живописца особую ценность. И. Грабарь виртуозно передает блеск серебряных ложек, прозрачность хрустальных ваз и рюмок, переливы цвета на поверхности фарфоровых тарелок, свежесть и яркость фруктов и цветов. При этом здесь появился новый элемент — декоративность, которая в дальнейшем завоюет все более прочное место в творчестве мастера. Звучным, мажорным аккордом воспринимаются желтые и красные яблоки, сине-белые цветы, зеленые обои с пестрыми цветочками. Художник писал: «Меня увлекла задача передать контраст шероховатой скатерти, блестящей посуды и матовых нежных цветов при помощи соответствующей каждому предмету фактуры и характера окраски. Вся картина написана маслом, для цветов же я взял темперную подготовку, закончив ее сверху акварельными лессировками»¹².

Увлечение натюрмортом не затмило главной темы творчества мастера — пейзажа. В 1905 году он создает удивительную серию пейзажей, изображающих русскую зиму. Художник возвращается к теме, которая пленила его еще в 1903 году — это

¹² *Грабарь И.* Моя жизнь. Автобиография. С. 190.



Грабарь И. Неприбранный стол



Грабарь И. Иней

зрелище заиндевелого леса. Очарованность инеем мастер стремится передать в целом ряде произведений. В те дни Грабарь писал: «Работа над инеем вновь разбудила задремавший было живописный задор. Немного на свете таких потрясающих по красочной полифоничности моментов, как иней в солнечный день, где цветовая гамма ежесекундно меняясь, окрашивается в самые фантастические оттенки, для которых на палитре не хватает красок»¹³.

Многочисленные картины на эту тему, начиная с «Инея» (1905), «Зимнего утра» (1907) и «Сказки иней и восходящего солнца» (1908) и кончая «Роскошным инеем» (1941), отличаются особым цветовым богатством и декоративностью.

На склоне лет, подводя итоги, художник писал: «Вернувшись в 1901 году в Россию и осев в ней, я был так несказанно потрясен красотой русского, и в первую очередь подмосковного пейзажа...»¹⁴

Природа наделила И.Э. Грабаря многими дарованиями. Если он не писал картины, то преподавал, выступал, готовил выставки или занимался искусствоведческими исследованиями. Грабарь внес большой вклад в русскую культуру, став попечителем и директором Третьяковской галереи (1913–1925), а также организатором и директором Центральных реставрационных мастерских в Москве (1918–1930, с 1944 — научный руководитель), которым позднее было присвоено его имя. Капитальное значение имеют двухтомная книга И. Грабаря о И.Репине (1937) и мемуарная автобиография «Моя жизнь» (1937). При его участии вышла большая часть новой «Истории русского искусства» (тт. 1–13, 1953–1969). В поздние годы мастер исполнял обязанности директора Института имени В.И. Сурикова (1937–1943), Всероссийской Академии художеств (1943–1946), Института истории искусств АН СССР (с 1944). Исследования Игоря Грабаря расширили знания об отечественной

¹³ Там же. С. 215.

¹⁴ Там же. С. 216.

средневековой культуре (уточнив, в частности, творческий облик Феофана Грека и Андрея Рублева) и усовершенствовали методику реставрации. При этом в течение почти шестидесяти лет он, благодаря своему неистовому темпераменту, был неповторимым по манере русским живописцем — импрессионистом-дивизионистом. «Надо считать счастьем для русского искусства, что такой человек действительно существовал», — говорил о нем С.В. Герасимов.

Литература

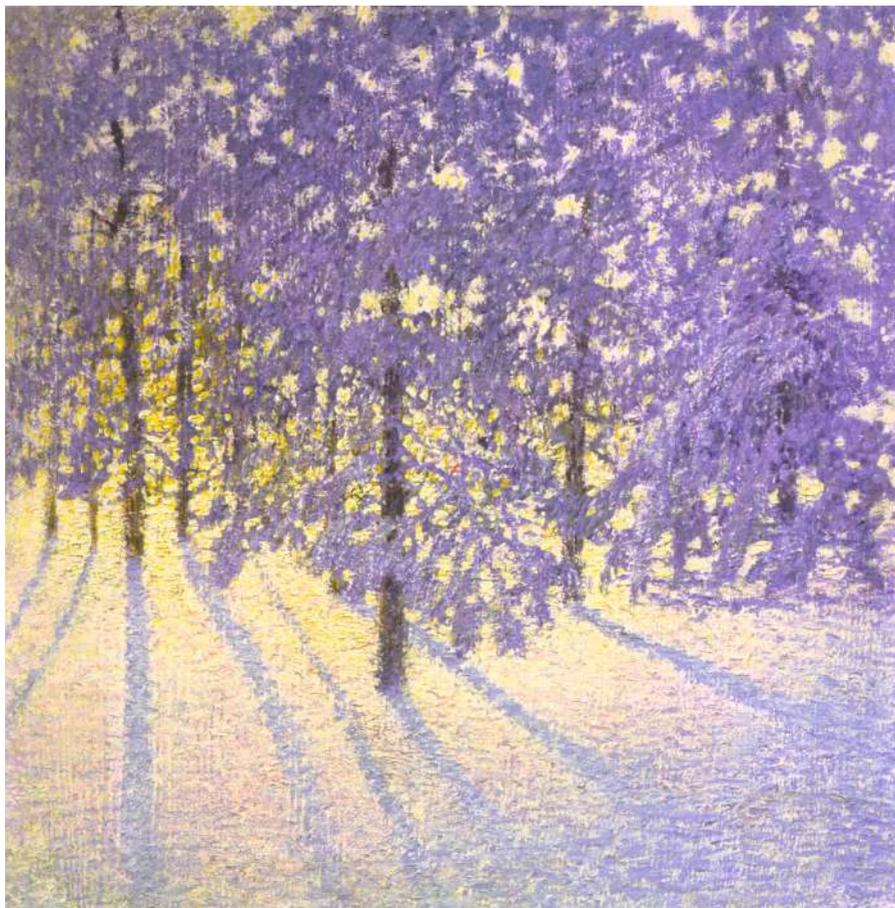
1. **Азаркович В. Г.**, Егорова Н. В. И. Грабарь. — Л.; Аврора, 1977. — 24 с.
2. **Грабарь И.Э.** Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. — М.; Республика, 2001 — 495 с.
3. **Егорова Н. В.** И. Э. Грабарь. — М.; Изобразительное искусство, 1979 — 64 с.
4. **Мамонтова Н.** Грабарь. — М.; Белый город, 2001 — 48 с.
5. **Подобедова О.И.** И. Э. Грабарь. — М.; Советский художник, 1964. — 338 с.: ил.



Грабарь И. Утренний чай (В аллее)



Грабарь И. За самоваром



Грабарь И. Зимнее утро



Грабарь И. Под березами



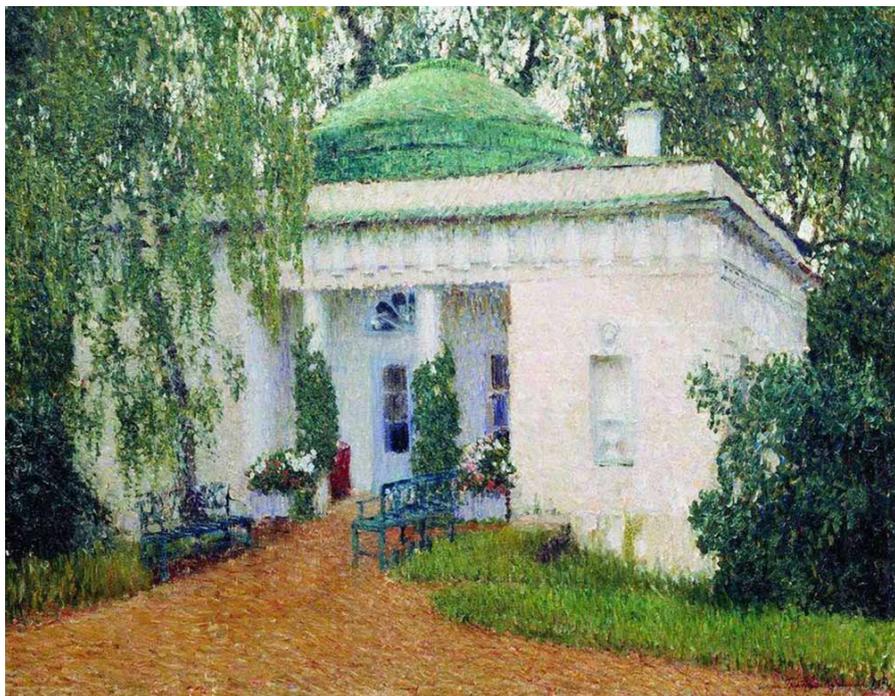
Грбарь И. Роскошный иней



Грабарь И. Сирень и незабудки



Грабарь И. Хризантемы



Грабарь И. Павильон в Кузьминках



Грабарь И. Березовая аллея



Грабарь И. Майский вечер



Харитоновна Наталия Степановна —
кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстетики,
истории и теории культуры ВГИКа им. С.А. Герасимова,
автор статей о русском и европейском искусстве

Наталья Степановна Харитоновна

Живописная культура Серебряного века

Сборник статей

Подготовлено к печати РИО ВГИКа

Руководитель *А.А. Петрова*

Редактор *Л.И. Ельчанинофф*

Макет и верстка *Д.В. Тохтилова*

Подписано в печать 08.10.2018. Тип.заказ № 180-18.

Формат А5. Объем п.л.

Печать цифровая. Бумага офсетная.

Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии ВГИКа

129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3